Mus. th
158 -2,3
André.
23

<36626111020011

<36626111020011

Bayer. Staatsbibliothek

Lehrbuch

der

TONSETZKUNST.

ZWEITER BAND.

Dritte Abtheilung.

LEHRE DER FUGE.

A. ANDRÉ'S,

Grossherzoglich Hessischen Kapellmeisters und Fürstlich Isenburgischen wirklichen Hofraths,

Lehrbuch der Tonsetzkunst.

ZWEITER BAND.

Dritte Abtheilung

enthaltend

die Lehre der Fuge

mit einer

Einleitung

über deren geschichtliche Entwickelung

und

Anweisung

über die Behandlung der verschiedenen Arten der Fuge.

Nebst einem Anhang.

Subscriptionspreis
(mit dem Portrait des Verfassers in gross Folio)
Rthlr. 3. oder fl. 5. 24 kr.

Eigenthum der Verlagshandlung.

Offenbach a. M.
Verlag der Musikalienhandlung von Johann André.
1843.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

VORBEMERKUNG.

Als der Verfasser dieses Werkes im April 1842 aus seinem, für die Tonkunst so wirkungsreichen Leben schied, war es ihm wenige Tage vor seinem Ende noch vergönnt, diese letzte Frucht seiner steten geistigen Thätigkeit im Drucke vollendet vor sich zu sehen. Leider aber gestattete der plötzlich eintretende Tod dem Verfasser nicht mehr, sein Werk der Oeffentlichkeit selbst zu übergeben, sowie aus gleichem Grunde dasselbe eines Vorwortes entbehrt. Dieses wäre in Rücksicht der Wichtigkeit des behandelten Gegenstandes um so zweckdienlicher gewesen, als dadurch der Leser sich mit der Tendenz des Buches schneller bekannt gemacht und auf den richtigen Standpunkt gestellt hätte, von welchem aus er dasselbe zu beurtheilen habe. Das Mangelnde hier aber von anderer Hand ergänzen zu wollen, erscheint wohl eben so unpassend, wie es überflüssig wäre, statt dessen eine kritische Analyse des Werkes vorhergehen zu lassen. Vielfältig und deutlich spricht sich ohnehin der Verfasser im Verlaufe seiner Abhandlung über den Gegenstand derselben und seiner Verfahrungsweise dabei aus. Daher bemerke ich nur folgendes zur Erklärung seiner Anschauungsweise.

Je mehr der Verfasser nach sorgfältiger Prüfung und Einsicht von Allem, was bereits über die Fuge geschrieben ist, die Ueberzeugung gewonnen hatte, dass nur wenig Sachgemässes und Durchgreifendes über diesen Gegenstand in der musikalischen Literatur sich vorfindet, um so mehr musste es seine Aufgabe werden, durch schärfere Beurtheilung des schon Vorhandenen und bestimmte Darlegung des Neuaufzustellenden die fühlbare Lücke entsprechend auszufüllen.

Ob und wie ihm dies gelungen, möge der individuellen Ansicht jedes unpartheiischen Lesers anheimgestellt sein. Man lese daher und prüfe.

Doch darf man wohl behaupten, dass wer mit den Ansichten des Verfassers durch Studium der früheren Bände *) bereits vertraut geworden ist, auch zur freudigen Ueberzeugung gelangen wird, dass dieses Werk sich auf einen bedeutenden Ehrenplatz in der musikalischen Literatur erheben und dass jeder Leser sich nur mit dankbarer Rückerinnerung von ihm trennen wird.

Dafür bürgt nicht allein die Wichtigkeit dieses Theils der Tonsetzkunst selbst, welcher schon länger als 100 Jahre bei allen Musikern in so hohem Ansehen steht und dessen Bedeutung in der neuern Zeit auch vom gesammten musikalischen Publikum lebhafter als je anerkannt wird, sondern auch die gründliche Sachkenntniss, womit der Verfasser diesen Gegenstand behandelt, und wovon sich jeder Musiker gleich überzeugen wird. Die vielfältigen Verdienste des entschlafenen würdigen Meisters aber werden sich alsdann vereinigen zum schönsten Denkmal für ihn.

Der Unterzeichnete, ein Schüler des sel. Hofraths *André*, fühlte sich veranlasst, diese wenigen Worte hier anzuführen, da ihm der Verstorbene wegen allzugeschwächter Sehkraft dieses Werk in die Feder diktirte.

Heinrich Henkel.

*) 1r Band: Lehre der Harmonie.
2r „ 1e Abtheilung: Lehre des Contrapunkts.
„ „ 2e „ Lehre des Canons.
} Näheres siehe am Schlusse.

INHALT.

EINLEITUNG. Ueber das Alter der Fuge, über die Veranlassung zu dieser ihrer Benennung etc. §. 1 — 6. Seite 1 — 11.

1. CAPITEL. Von der 4stimmigen Fuge.

1. ABSCHNITT. Ueber die Beschaffenheit und Einrichtung einer Fuge im Allgemeinen, und über die hierdurch veranlassten verschiedenen Benennungen derselben. §. 7 — 11. Seite 12 — 17.

2. ABSCHNITT. Von den verschiedenen Munttheilen einer Fuge insbesondere.

- A. Von dem *Führer*. §. 12 — 19. Seite 17 — 25.
- B. Von dem *Gefährten*. §. 20 — 38. Seite 25 — 51.
- C. Von der *Gegenharmonie*. §. 39 — 40. Seite 51 — 54.
- D. Vom *Wiederschlage*. §. 41 — 55. Seite 54 — 74.
- E. Von der *Zwischenharmonie*. §. 56 — 59. Seite 74 — 78.
- F. Von dem *Anhange*. §. 60 — 62. Seite 78 — 80.
- G. Von der *Engführung*. §. 63 — 66. Seite 80 — 86.
- H. Von der Anwendung des *Orgelpunktes* bei der Fuge. §. 67 — 74. Seite 86 — 90.

3. ABSCHNITT. Recapitulation und Nachtrag. §. 75 — 82. Seite 90 — 100.

Von der *Zergliederung* des *Fugenthemas*. §. 83 — 87. Seite 100 — 106.

Nachträgliche Bemerkungen über die 4stimmige *Octavenfuge*. §. 88. S. 106—108.

Wiederholte Bemerkungen über das richtige Verfahren bei der Verfertigung einer 4stimmigen Fuge nebst Beurtheilung einiger Fugen von *Haendel*, *Bach* etc. §. 89 — 94. Seite 108 — 116.

Bemerkungen über die Einrichtung einer Fuge für 2 Tenor- und 2 Bassstimmen. §. 95 — 98. Seite 116 — 119.

2. CAPITEL. Von der 3stimmigen Fuge.

1. ABSCHNITT. Von der 3stimmigen Fuge im Allgemeinen und über die Abfassung (Einrichtung) des *ersten* Wiederschlages derselben. §. 99—103. S. 120—126.

2. ABSCHNITT. Ueber die Einrichtung der folgenden Wiederschläge. §. 104—108. Seite 126 — 136.

3. CAPITEL. Von der 2stimmigen Fuge.

1. ABSCHNITT. Ueber die hierbei anzuwendenden Stimmen und deren Ordnungsfolge als Führer und Gefährte bei'm *ersten* Wiederschlage. §. 109 — 110. Seite 136 — 139.

2. ABSCHNITT. Ueber die Einrichtung der folgendeu Wiederschläge. §. 111—113. Seite 139 — 142.

4. CAPITEL. Von der 5- und mehrstimmigen Fuge.

1. ABSCHNITT. Ueber die hierbei anzuwendenden Stimmen und deren Ordnungsfolge als Führer und Gefährte des *ersten* Wiederschlages. §. 114 — 117. Seite 142 — 149.

2. ABSCHNITT. Ueber die Einrichtung der folgenden Wiederschläge. §. 118—119. Seite 149 — 151.

5. CAPITEL. Von der Doppelfuge.
1. ABSCHNITT. Ueber die Einrichtung einer Doppelfuge für 2 — 3 Subjekte. §. 120 — 132. Seite 152 — 177.
2. ABSCHNITT. Ueber die Verbindung zweier Fugen zu einer Doppelfuge. §. 133—136. Seite 178 — 182.
3. ABSCHNITT. Ueber die Einrichtung einer Doppelfuge für 2 Chöre. §. 137—142. Seite 183 — 194.

6. CAPITEL. Von der Vocal- und Instrumental-Fuge.
1. ABSCHNITT. Ueber die Abfassung einer Fuge für Singstimmen allein. §. 143—146. Seite 194 — 202.
2. ABSCHNITT. Ueber die Abfassung einer Singfuge mit Orchesterbegleitung. §. 147 — 151. Seite 202 — 207.
3. ABSCHNITT. Ueber die Instrumentalfuge.
A. Ueber die Orchesterfuge. §. 152 — 156. Seite 208 — 214.
B. Ueber die Quintett- und Quartettfuge. §. 157 — 159. Seite 214 — 221.
C. Ueber die Orgelfuge. §. 160 — 165. Seite 221 — 227.
D. Ueber die Clavierfuge. §. 166 — 171. Seite 227 — 231.
Von der *Fughette*. §. 172. Seite 231 — 232.

7. CAPITEL.
1. ABSCHNITT. Ueber die Einrichtung einer Fuge nach den Tonarten der Alten. §. 173 — 176. Seite 232 — 237.
2. ABSCHNITT. Ueber die Einrichtung einer Fuge, welcher ein *Cantus firmus* zum Grunde liegt. §. 177 — 179. Seite 238 — 244.
3. ABSCHNITT. Ueber die Anwendung chromatischer und enharmonischer Fugensätze. §. 180 — 182. Seite 244 — 246.
4. ABSCHNITT. Ueber die Einrichtung einer Fuge, wobei der Gang des Gefährten von demjenigen des Führers verschieden ist.
A. Mit dem Gefährten in der Vergrösserung oder Verkleinerung. §. 183—186. Seite 247 — 249.
B. Mit dem Gefährten in der Gegenbewegung. §. 187—190. Seite 249—255.
C. Mit dem Gefährten in einer andern Taktart. §. 191—192. Seite 255—258.
D. Mit dem Gefährten in einer andern Tonart. §. 193. Seite 258—259.

ANHANG.

No. 1. Amen-Fuge von *G. F. Haendel* (zu §. 37. p. 50.). Seite 1.
- 2. Fuge von *J. S. Bach* (zu §. 90. p. 111). Seite 6.
- 3. Fuge von *J. S. Bach* (zu §. 92. p. 112). Seite 10.
- 4. Fuge von *J. S. Bach* (zu §. 93. p. 113). Seite 13.
- 5. Fuge von *G. F. Haendel* (zu §. 94. p. 115). Seite 16.
- 6. 3stimmige Fuge von *J. S. Bach* (zu §. 106. p. 128). Seite 19.
- 7. 2stimmige Fuge von *Gretry* (zu §. 112. p. 141). Seite 21.
- 8. Anfang der 6stimmigen Ricercata von *J. S. Bach* (zu §. 119. p. 151). Seite 25.
- 9. Doppelchörige Fuge von *J. H. Knecht* (zu §. 138. p. 183). Seite 29.
- 10. Fuge („Quinque“) von *Rameau* (zu §. 140. p. 190). Seite 39.
- 11. Menuett aus *A. André's* Sinfonie op. 13 (zu §. 156. p. 214). Seite 45.
- 12. Rondo aus *A André's* Quartetten op. 15 (zu §. 158. p. 218). Seite 54.
- 13. Quartettfuge von *A. André* (zu §. 159. p. 220). Seite 66.
- 14. 2stimmige Fughette für's Pianoforte von *A. André* (zu §. 172. p. 231). S. 71.
- 15. Enharmonische Fuge von *Stoelzel* (zu §. 182. p. 245). Seite 73.
- 16. Quartettfuge in viererlei Taktart von *A. André* (zu §. 191. p. 256). Seite 75.
- 17. No. 4 der Sprichwörter von *A. André* op. 32 (zu §. 191. p. 257). Seite 79.

Einleitung.

§. 1.

Die *Fuge* ist ein solcher *contrapunktischer* Tonsatz, in welchem sich *alles* auf das zum Grunde liegende *Thema* beziehen muss, welches Thema, in der Regel, anfänglich von einer Stimme allein vorgetragen, dann von den übrigen Stimmen, nach Massgabe ihrer *Tonhöhe*, wiederholt, hierauf von der Haupttonart in die verschiedenen Nebentonarten transponirt, und hierbei nur mit solchen *Zwischensätzen* abgewechselt wird, welche durch die erwähnte Transposition nothwendig werden, in ihrer Construction aber ebenfalls im Thema begründet erscheinen müssen [1]).

Eine Fuge heisst *einfach*, wenn ihr nur *ein* Thema zum Grunde liegt; enthält sie aber zwei oder mehr solcher Themata, so heisst sie eine *Doppelfuge*, und erscheinen bei einer Fuge alle Arten des *Contrapunktes* und des *Canons* angebracht, deren das ihr zum Grunde liegende Thema fähig ist, so heisst sie eine *Kunstfuge (Meisterfuge)* oder *Ricercata* [2]).

1) Es versteht sich wohl von selbst, dass diese Beschreibung nicht die *frühere*, sondern die *gegenwärtige* (seit ungefähr 100 Jahren gebräuchliche) *Behandlung der Fuge* angeht, obgleich gar viele Fugen dieser Behandlungsweise leider nicht entsprechen.

2) Da manche musikalische Schriftsteller, und nicht ohne Grund, unter einer *Kunstfuge* den eigentlichen *Canon* verstehen, eine jede ordentlich gesetzte Fuge aber auch stets eine *Meisterfuge* ist, so möchte man sich hier auf das Kunstwort *Ricercata* beschränken können, ohne solches gerade durch *Kunst-* oder *Meisterfuge* übersetzen zu wollen. In Beziehung zu letzterem Kunstworte (Ricercata) sagt schon *M. Praetorius* Tom. 3. pag. 21 und 22 seiner 1618 herausgegebenen Syntagma:
„*Ricercare enim idem est, quod investigare, quaerere, exquirere, mit Fleiss* „*erforschen und nachsuchen; dieweil in Tractirung einer guten Fuge mit sonder-* „*barem Fleiss und Nachdenken aus allen Winkeln zusammengesucht werden muss,* „*wie und auf mancherlei Art und Weise dieselbe in einander gefügt, geflochten, dupp-* „*lirt, per directum et indirectum seu contrarium, ordentlich künstlich und anmuthig* „*zusammengebracht und bis zum Ende hinausgeführt werden könne.*" Man vergleiche hiermit den Art. *ricercare* in *Walther's* mus. Lexicon.

§. 2.

Ich habe bereits in der Einleitung zur Lehre des Canons bemerkt, wie man in früheren Zeiten einen und denselben Tonsatz bald als *Fuga* und bald als *Canon* überschrieben, und wie es gekommen, dass man *letzteres* Wort, welches doch nur als Vorschrift (Richtschnur) über den *Vortrag* eines solchen Tonsatzes zu betrachten gewesen, als dessen Namen selbst gebraucht hat.

Dass man aber das Wort *Fuge* zur Benennung eines solchen künstlichen Tonsatzes anwandte, liegt nicht in dem vermeintlich nur *flüchtigen Gange* einer Fuge, sondern erscheint durch den Umstand begründet: dass ein solcher Tonsatz nur nach bestimmten Kunstregeln abgefasst werden soll; daher man Fuge vom deutschen Worte *fügen* herleiten muss, welches in seiner hier Statt findenden figürlichen Bedeutung so viel heisst: als *eine Sache nach ihren Umständen geschickt einrichten* [3]).

Es ist zwar wahr, dass manche Instrumentalfugen einen mehr geschwinden (flüchtigen) als langsamen Vortrag erfordern; allein dies liegt nicht sowohl im Charakter der Fuge, als in demjenigen der vortragenden Instrumente, sowie denn z. B. eine und dieselbe Fuge auf der *Orgel* viel langsamer als auf dem *Piano-Forte* vorgetragen werden muss. Uebrigens ist die *Instrumentalfuge* auch nur ihrer contrapunktischen Abfassung (Einrichtung) nach, als eine Nachbildung der *Vocalfuge* zu betrachten; und da letztere vorzugsweise in die *Kirche* gehört [4]), so kann der eigentliche Charakter der Fuge auch nur ernst und feierlich sein [5]).

3) Auch in der mit der Tonkunst verschwisterten Poesie hatten schon die altdeutschen Dichter das Wort *Fuge* zur Bezeichnung eines *kunstgemässen*, das Wort *Ungefüge* aber zur Bezeichnung eines *ungeregelten* Verfahrens gebraucht, daher denn auch *Walther von der Vogelweide* (1200 — 1250) solche *ungeregelte* Sänger selbst *Ungefüge* und ihren Gesang *Frau Unfuoge* nennt.

4) Die *Motetten* (Gesänge, deren Texteswörte aus der h. Schrift genommen werden) bestehen in der Regel aus lauter fugirten Sätzen, oder aus mehreren *kleinen Fugen* selbst.

5) Wenn auch *Mattheson* (crit. mus. Tom. 1. pag. 268, XIX.) der Meinung ist, dass die Instrumentalfuge älter als die Vocalfuge sey, so versteht er unter jener doch nur die *Orgelfuge*, deren Gang, wie bereits erwähnt, ebenfalls *ernst* und *feierlich* ist, oder doch seyn sollte, namentlich bei Anwendung des *vollen Werkes*.

Obgleich nun der *eigenthümliche* Charakter der Fuge, und namentlich der Chor-Singfuge, sowie denn auch derjenige der Orgelfuge, ebenso der Fuge für's volle Orchester, *ernsthaft* und ihr Vortrag diesem letzteren Umstande auch entsprechend seyn soll, so hindert dies doch nicht, dass man, nach Befinden der Umstände, auch bei muntern und sogar scherzhaften Tonsätzen, die ausserdem nur bei der Fuge eigenthümliche Behandlung des Themas anwenden, und solche Tonsätze, eben dieser ihrer fugenmässigen Einrichtung nach, ebenfalls *Fugen* nennen kann.

Dass aber manche Fugen mitunter einen wirklich *flüchtigen*, ja manchmal sogar *verworrnen* Gang beurkunden, rührt von der irrigen Meinung ihrer Komponisten her, welche das deutsche Wort *Fuge* gleichbedeutend mit dem lateinischen und italienischen Worte *Fuga*, die Flucht, halten [6]).

§. 3.

Der Ursprung der Fuge lässt sich zwar nicht mit Bestimmtheit angeben; es scheint indessen, dass diese Art Musik durch den sogenannten *contrappunto alla mente* veranlasst worden, und dass diesem namentlich *die Entstehung der Quintenfuge* zuzuschreiben ist. Es zeigt sich nämlich: dass das alte Organum, der alte Discant und der ursprüngliche Contrapunkt [7]) eigentlich nur als 3 verschiedene Benennungen eines und desselben harmonischen Verfahrens zu betrachten sind, welches zwar gewissermassen aus dem *Stegereif* vorgenommen worden, dennoch aber nach Massgabe seiner Entstehung und *successiven* Vervollkommnung dessfallsigen Regeln und Vorschriften unterworfen gewesen ist. Aus diesem extemporirten harmonischen Verfahren ist nun der sogenannte *contrappunto alla mente* hervorgegangen und dieser scheint, wie bereits bemerkt, die erste Veranlassung zur Einrichtung der Quintenfuge gegeben zu haben. — *J. B. Donius*, geb. 1616, † 1669, welcher 4 Perioden annimmt, die die Musik seit ihrer Einführung in der Kirche bis auf seine Zeit durchlaufen habe, und der *ersten* Periode den Gesang der Psalmen, und der *zweiten* denjenigen der Antiphonen etc. zutheilt, setzt das fragliche *extemporirte harmonische Verfahren* in die *dritte* Periode (in's 12. und 13. Jahrhundert) und nennt solches den *concentum extemporaneum*. In die *vierte* Periode setzt *Donius* den *concentum artificiosum*, oder wie man ihn zu seiner Zeit nannte *contrapunctum fugatum*, demnach letztern in's 14. Jahrhundert. Wenn nun auch die Behandlungsart des contrappunto alla mente, so wie solche im 12. und 13. Jahrhundert Statt gefunden, von derjenigen des 18. Jahrhunderts noch so sehr verschieden war, so kann letztere doch nur in ersterer begründet erscheinen, und da dieser *extemporirte Contrapunkt*

6) Leider findet man diese unrichtige Etymologie in fast allen älteren Wörterbüchern. So heisst es z. B. in der franz. Encyclopaedie am Schlusse des Art Fugue: „*Fugue vient du latin Fuga, fuite, parceque les parties partant ainsi successivement semblent se fuir et se poursuivre l'un l'autre.*"

In älteren lat. Wörterbüchern kommt übrigens *Fuga* in musikalischer Beziehung gar nicht vor.

7) Man erinnere sich hier, was ich in der Einleitung zur Lehre des Contrapunktes in dieser Beziehung bereits bemerkt habe.

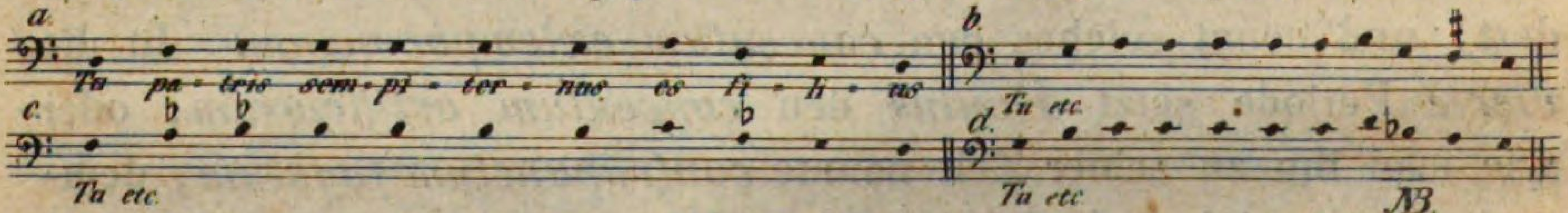
nach meiner Erläuterung des Art. Chant sur le livre [8]) mit dem *ersten Wiederschlage einer Quintenfuge* fast dieselbe Einrichtung hat [9]), so möchte, wie bereits gesagt, die *Entstehung* unserer *Quintenfuge* auch wohl in dieser Behandlungsart des fraglichen Contrapunktes zu suchen, diese der Quintenfuge ähnliche Einrichtung (ähnlicher Vortrag) desselben aber dem Umstande zuzuschreiben seyn, dass man die uns bekannt gewordenen in Quinten und Octaven notirten Gesänge der Alten (welche aber nur als eine Quinten- und Octaven-Transposition zu betrachten sind [10]) so genommen hat, als seyen sie nach Art des alten Diskants zuerst zweistimmig, dann nach und nach auch vierstimmig, eine Stimme nach der andern eintretend, gesungen worden. —

8) *J. J. Rousseau* Dict. de mus.

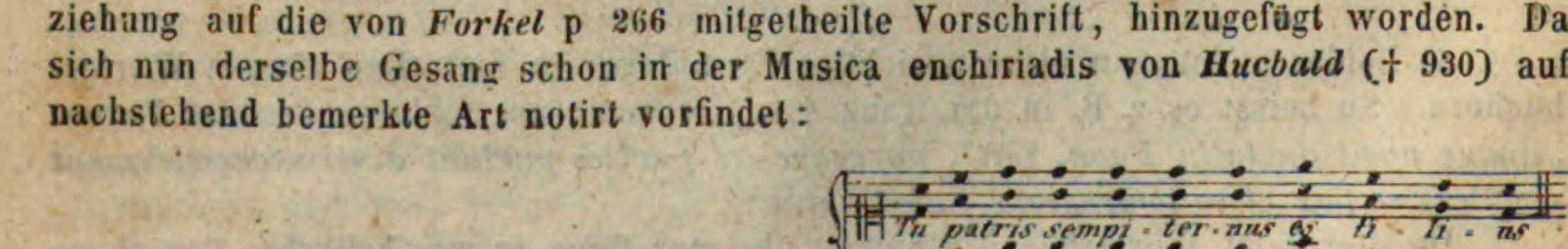
9) vide Lehre des Contrapunktes pag. 12. Anmerkung. —

10) Ich habe Seite 4 der Lehre des Contrapunktes einen in Quinten und Octaven einhergehenden Gesang für 4 Stimmen mitgetheilt, und auch meine Meinung über dessen Gebrauch ausgesprochen, welche ich aber nunmehr dahin berichtigen muss: dass es von allen Musikgelehrten eine unrichtige Ansicht war, eine solche mehrmalige Notirung eines und desselben Gesanges in verschiedenartiger Tonhöhe, darum weil diese Notirungen *übereinander* (eine oberhalb der andern) stehen, auch eine *harmonische Beziehung* zu geben, statt solche als eine blose *Transposition* zu betrachten. — Dass aber eine solche 2-, 3- oder 4fache Notirung einer und derselben Melodie, nur als eine *Transposition* zu betrachten ist, geht schon daraus hervor, dass sie mitunter *solche Tonverhältnisse* enthält, welche *secundenweise* zu einander stehen, wie z. B. nachstehende 4fache Notirung eines und desselben Gesanges, welchen auch *Forkel* im 2. Bande s. Geschichte der Musik, pag. 267 anführt, sich auch auf der 266. Seite über ihn als einen *Transpositionssatz* ausspricht, und dennoch diesen von ihm selbst als eine *Merkwürdigkeit* bezeichneten Umstand, weiterhin, z. B. pag. 306 und folgende, ganz ausser Acht gelassen hat.

Der oben erwähnte *Transpositionsgesang*, über welchen man auch *Gerbert's* Script. de mus. sacra Tom. 2. pag. 47. nachschlagen kann, ist folgender:



Da nun dieser Gesang der *dorischen Tonart* (dorischen Octavengattung) angehört, so sollten auch seine Versetzungen bei *b*, *c* und *d*, *der versetzten dorischen Tonart* entsprechend notirt erscheinen, und obgleich sich dieses in der *Gerbertschen* Notirung nicht zeigt, so scheint doch die Note b am Schlusse der letzten Transposition, welche sich bei *Gerbert* vorfindet, darauf hinzudeuten. Die in vorstehender Notirung *oberhalb* der Noten stehenden Versetzungszeichen sind von mir, in Beziehung auf die von *Forkel* p 266 mitgetheilte Vorschrift, hinzugefügt worden. Da sich nun derselbe Gesang schon in der Musica enchiriadis von *Hucbald* († 930) auf nachstehend bemerkte Art notirt vorfindet:



§. 4.

Wie bereits gesagt, so hatte man vor Alters jedem *kunstgemäss* behandelten Tonsatze den Namen *Fuge* gegeben. Wenn man aber die bei *Notker Labeo*, † 1022, im 4ten Psalm vorkommenden altdeutschen Worte *Fuogi stimmon singendo* durch *conjunctio vocum in cantando* übersetzt findet, und diese Worte eine *künstliche Verbindung mehrerer Stimmen* bedeuten sollen, so darf man hier, wo vom Vortrage der Psalmen die Rede ist, doch nur eine *Verbindung der Instrumente mit den Singstimmen*, oder vielmehr *eine Vereinigung der Instrumentalisten mit den Vocalisten* verstehen, von welcher hier nur allein die Rede seyn kann [11]). Man darf also hier unter *conjunctio vocum* durchaus keine harmonische Tonverbindung (harmonisch fortschreitende Stimmenverbindung) verstehen.

Da man indessen die *Harmonie der Alten* in einer der unsrigen ähnlichen Stimmenverbindung suchte [12]) und da, wie schon gesagt, ein in Quinten- und Octavenverhältnissen einhergehender Gesang, unter gewissen Umständen, zwar ganz natürlich, aber jedesmal gewiss *nur absichtslos* erscheint, und da man die in Buchstaben und Noten notirten Transpositionsgesänge auf eine ähnliche Art dargestellt fand, wie manche Sätze des einfach gleichen Contrapunktes, so betrachtete man auch diese Transpositionssätze als *harmonische Tonverbindungen*, ohne daran zu denken: dass man zu den damaligen Zeiten noch gar keinen *vierstimmigen Contrapunkt kannte*. —

Dass man demungeachtet aber die in alten Manuscripten vorgefundene Notirung solcher Transpositionsgesänge, so viel mir bekannt, stets nur als *harmonisch verbundene* Tonfolgen betrachtet hat, geht unter anderm auch aus *F. Nicolai's* Reisen [13]) B. 2. pag. 355 hervor, woselbst von einem *Notkerschen* Manuscripte die Rede ist, welches *Nicolai* in der Bibliothek des Klosters *St. Emmeram* in *Regensburg* angetroffen, und worin Hymnen mit ihren *Melodien* vorkommen, welche letztere, der damit vorge-

so möchte wohl auch dieser, und somit wahrscheinlich *jeder auf gleiche Art notirte Gesang*, nur als eine *Transposition* zu betrachten seyn.

11) Die fragliche Stelle bei *Notker* heisst: „Also *sinpsalma* heizzet conjunctio vocum in cantando *fuogi stimmon singendo*, so heizzet *diapsalma* disjunctio vocum, *schedunga stimmon.*" —

12) Ich habe mich bereits §. 281 der *Harmonie-Lehre* ausgesprochen, dass die *Alten* unter *Harmonie* keine Verbindung *gleichzeitig erklingender Töne* nach Art unserer Akkordfolgen verstanden haben können.

13) *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahr 1781, von F. Nicolai* (geb. 1733, † 1811).

nommenen Entzifferung zu Folge, vierstimmig seyn und *eine gar seltsam in Quarten und Quinten fortschreitende Harmonie enthalten sollen* [14]).

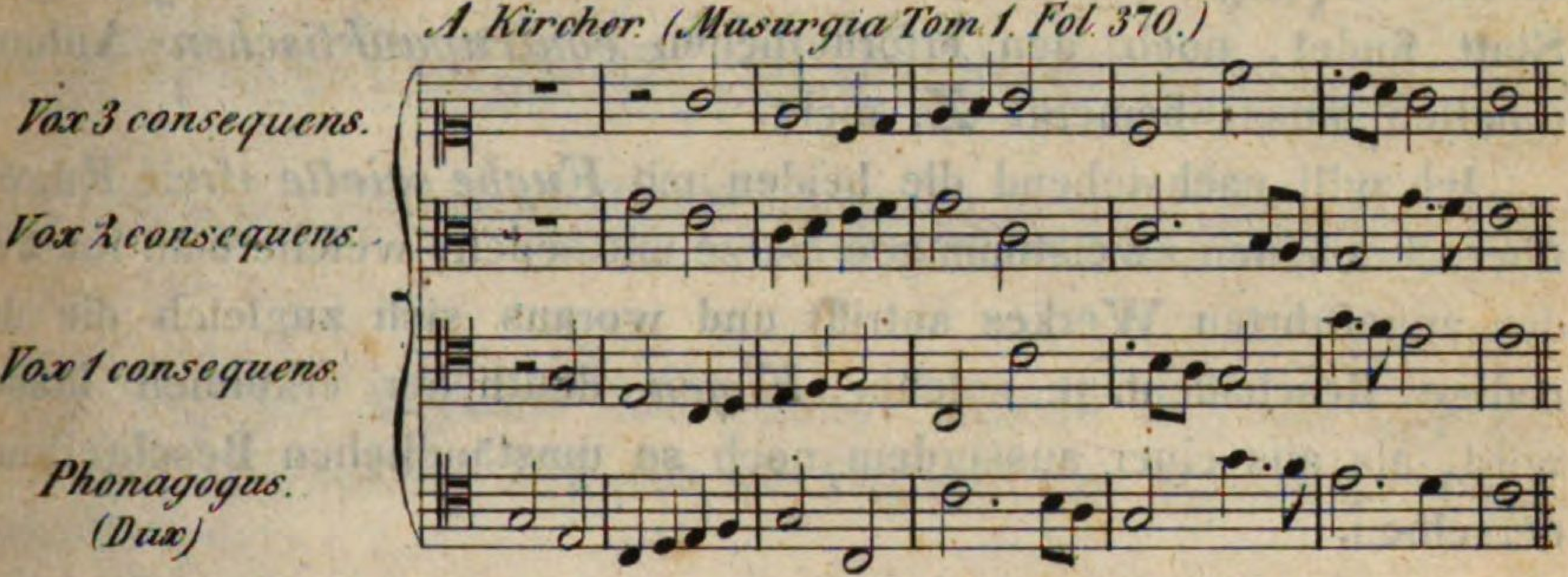
§. 5.

Eine der ältesten Erklärungen des Wortes *Fuga* in musikalischer Beziehung ist nachstehende aus *J. Tinctor's* Wörterbuche vom Jahr **1473**: *Fuga est idemtitas partium cantus quoad valorem nomen, formam, et interdum quoad locum notarum et pausarum.* Da diese Erklärung hauptsächlich den *Canon* angeht, so habe ich solcher auch bereits in der Einleitung zur Lehre des Canons Erwähnung gethan; allein sie erscheint auch um desswillen hierher gehörig, weil man in allen *vor Tinctor's* Wörterbuche bekannt gewordenen musikalischen Schriften in lateinischer Sprache das Wort *Fuga* gar nicht antrifft, das Wort *Canon* aber nur in derjenigen Bedeutung, nach welcher es in die *mathematische Klanglehre* gehört.

Von der Zeit an, wo man so künstliche Fugen verfertigte, dass deren Vortrag (Aufführung) eine besondere *Vorschrift* (Regel) erforderte, welche letztere man den Canon eines solchen Tonsatzes nannte, fand auch, wie schon gesagt, die nach und nach eingetretene Verwechslung der Wörter *Fuga* und *Canon* Statt; so dass selbst zu der Zeit, wo man bereits wieder einen förmlichen Unterschied zwischen Fuga und Canon gemacht hat, man dennoch manchmal eines mit dem andern verwechselt und die *Vorschriften und Beispiele* über ihre Abfassung *durcheinander* vorgetragen findet. So z. B. unterscheidet zwar *P. Athan. Kircher* Fuga und Canon von einander, indem er S. 368 des 1. Bandes seiner Musurgia *von der Fuge* sagt: *dass sie in einer gewissen Wiederholung und künstlichen Vertheilung einer einzigen Clausel* (eines einzelnen Themas) *bestehe, welche* (welches) *man wechselweise in den verschiedenen Stimmen zu hören bekomme* und S. 383 *den Canon* so erklärt, *dass er ein solcher Satz sey, bei welchem eine Stimme zugleich alle andern in sich schliesse, und dass daher die Stimmen eines Canons einander alle gleich und nur darin verschieden seyen, dass sie zu verschiedenen Zeiten eintreten;* allein seine *Beispiele* stimmen nicht hiermit überein, wie man dies unter anderm aus nachstehendem Satze entneh-

14) *Forkel*, welcher dieser *Notkerschen* Hymnen mit Melodien ebenfalls Erwähnung thut (Gesch. d. Musik B. 2. Seite 301), hält solche auch für vierstimmig, und sagt, dass dies *die Harmonie sey, welche schon von Hucbald an bis lange nach Guido bestanden habe.*

men kann, welchen ich dem *de Fugis partialibus imitantibus* überschriebenen §. 111 entlehne, und welcher seiner Abfassung nach *allenfalls ein unvollständiger Canon im Einklange und der Octave*, keineswegs aber eine *Fuge* zu nennen ist.



Ebenso hat *Kircher* mehrere nur den Canon angehende Beispiele bald als *Canon* und bald als *Fuga* überschrieben.

Brossard, geb. 1660, † 1730, sagt in s. musikalischen Wörterbuche, dass man die Fuge auch *Risposta, Reditta, Replica, Consequenza, Imitatione* etc. nenne, dass indessen wiederum ein Unterschied unter allen diesen Wörtern sey, namentlich unter Fuge und Imitatione. Die eigentliche Fuge enthalte eine von einer oder von mehren Stimmen vorzutragende *Wiederholung* eines Gesanges, welchen eine *vorangegangene Stimme* zuerst vorgetragen. Wenn nun diese Wiederholung den *ganzen* Gesang der zuerst eingetretenen Stimme enthalte, so heisse ein solcher Tonsatz *Fuga in consequenza* oder *Canon;* wenn diese *Wiederholung* aber nur *einen Theil* des fraglichen Satzes enthalte, so nenne man sie *Fuge,* und je nachdem diese Wiederholung auf der Prime, Secunde, Terz etc. eintrete, eine Fuge im Unisono, in der Secunde, Terz u. s. w. von welchen aber eigentlich nur die *Fuga ad Quintam* und *ad Quartam* als eigentliche Fuge, die anderen aber als Nachahmungen zu betrachten seyen. —

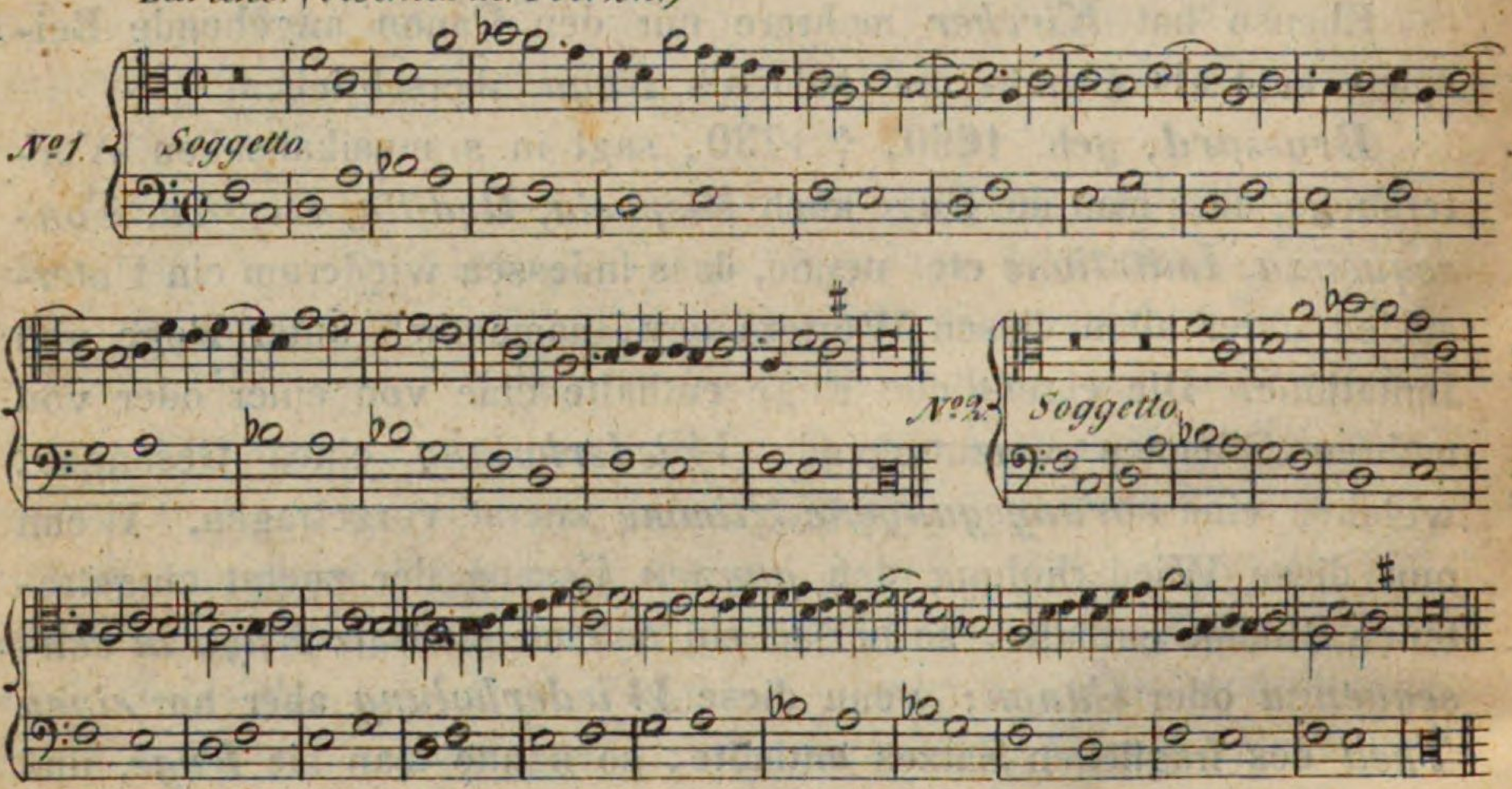
J. G. Walther, welcher bei Abfassung seines musikalischen Wörterbuches das *Brossardsche* benutzt hat, sagt, dass *Fuga perpetua* so viel als *Canone infinito* sey, und im Art. *Fuga in consequenza:* dass dies dasselbe sey, was sonsten insgemein und zwar *abusive Canon* genannt werde. —

In *Zarlin's l'Istitutioni harmoniche* (Ausgabe vom Jahr 1589) ist das *delle consequenze* überschriebene 54. Capitel (fol. 269) das einzige, welches von der *Fuge* handelt, diese aber nur als einen solchen *zweistimmigen* Tonsatz beschreibt, dessen *Folge-*

stimme bald in einer *freien* und bald in einer *strengen Nachahmung* erscheint: in welchem letztern Falle beide Stimmen auch in *einer* Stimmzeile notirt erscheinen können. Dass aber in diesem letztern Falle die anfangende Stimme, da hier *keine Vereinigung ihrer Anfangstakte mit den Schlusstakten der Folgestimme* Statt findet, noch den erforderlichen *contrapunktischen* Anhang erhalten muss, bemerkt *Z.* nicht. —

Ich will nachstehend die beiden mit *Fughe sciolte* (freie Fugen) überschriebenen zweistimmigen Sätze mittheilen, welche man fol. 271 des angeführten Werkes antrifft und woraus sich zugleich die damalige Beschaffenheit solcher *Fugen* deutlicher erkennen lassen wird, als aus einer ausserdem noch so umständlichen Beschreibung derselben.

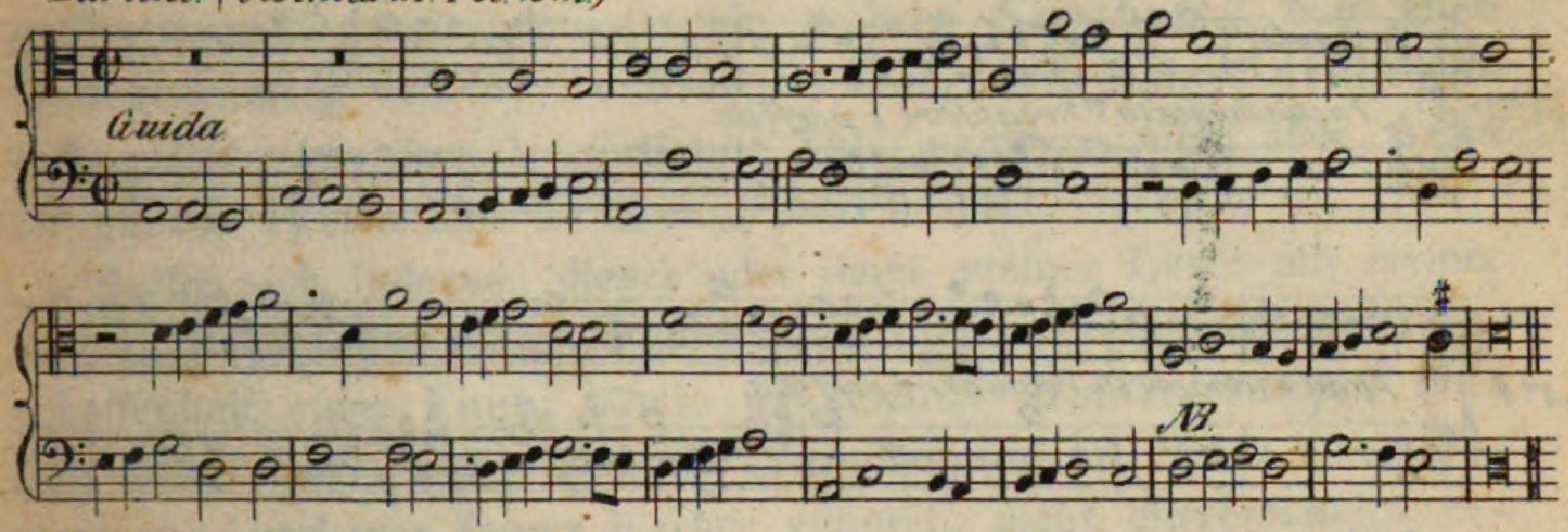
Zarlino. (Ist. harm. Fol. 271.)



Beiden Fugen liegt also *ein und dasselbe Subjekt (Soggetto)* zum Grunde, und die *Folgestimme* erscheint nur in ihren beiden ersten Takten als *Nachahmung*, in allen nachfolgenden Takten aber blos als *Contrapunkt*, und also keineswegs in derjenigen Beziehung zu ihrem Subjecte, *welches zwischen Führer und Gefährte einer Fuge Statt finden muss.*

In nachstehender fol. 272 von *Zarlino* aufgestellten *Fuga ligata* (gebundenen oder strengen Fuge, oder vielmehr *Canon*) deren Thema die Anfangsnoten des alten Chorals: *veni redemtor gentium* („Nun komm der Heiden Heiland") enthält, tritt in der anfangenden Stimme, an der mit NB bezeichneten Stelle, der oben erwähnte *contrapunktische* Anhang ein; mithin die *Guida*, als *solche* nicht weiter fortgesetzt erscheint.

Zarlino. (Ist. harm. Fol. 272.)



Das fol. 275 folgende 55. Capitel, handelt nun erst von der *Nachahmung*, und fol. 279 das 56. Capitel, vom *doppelten Contrapunkt*. —

In *Bononcinis „musico prattico“* [15]) handelt das 10. Capitel von den Fugen und Nachahmungen, und hier heisst es von der Fuge: *„Eine Fuge ist eine von den andern Stimmen ge„schehene Wiederholung etlicher oder aller Figuren und Noten, „die man für die anfänglich singende Stimme aufgesetzt hat.“* Und von der Nachahmung heisst es ungefähr dasselbe, nämlich: *„Die Nachahmung, oder Imitation, ist eine von der andern „Stimme geschèhene Replica und Wiederholung etlicher oder „aller Noten, die in der erst singenden Stimme gesetzt werden.“* *Bononcini* sagt nun ferner: dass die *freie* Fuge, wie die *freie* Nachahmung darin bestehe, dass nur *etliche* Figuren oder Noten in der *andern Stimme* wiederholt werden; dass aber sowohl bei einer *Fuga legata*, wie bei einer *Imitatio legata*, alle Noten nachgeahmt werden müssen, und fügt noch hinzu: dass eine solche Fuge (Fuga legata) eben dasjenige sey, was sonst Canon genannt werde. Folgende vier Beispiele werden übrigens hinreichen, den Leser mit B's Arbeiten dieser Art bekannt zu machen.

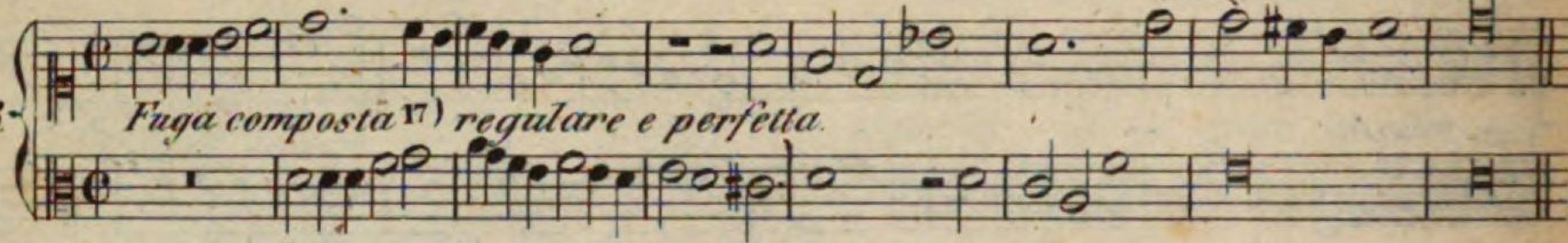
Bononcini. (mus. prat. pag. 33 - 34.



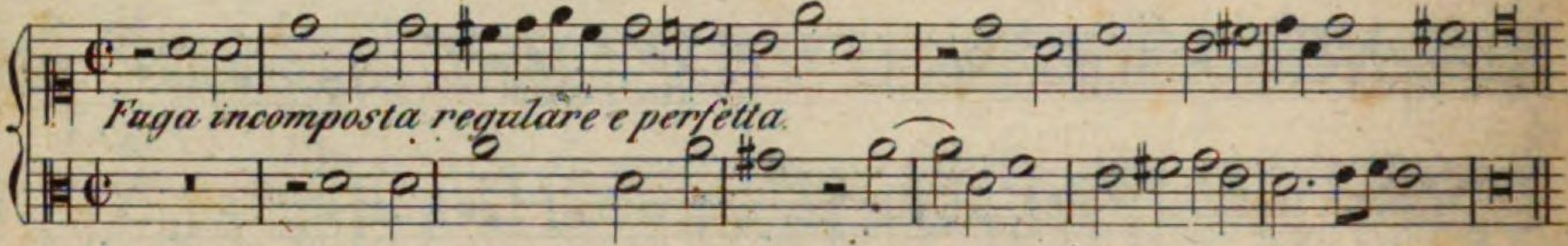
15) Ich besitze nur die 1701 in Stuttgart herausgekommene deutsche Uebersetzung dieses Werkes.

16) Hier wird von B's Uebersetzer unter *Fuga plagale* eine *absteigende* (abwärtsgehende), unter *Fuga autentica* aber eine *aufsteigende* (aufwärtsgehende) Fuge verstanden.

N°3.



N°4.



Uebrigens bemerkt ***Bononcini:*** dass beim ***Canon*** die Nachahmung auf ***allen*** Stufen, bei der ***Fuge*** aber nur auf der ***Prime***, ***Quarte***, ***Quinte*** oder ***Octave*** Statt finden könne.

§. 6.

In so fern nun, wie schon gesagt, jeder ***kunstgemäss*** behandelte Tonsatz vor Alters den allgemeinen Namen ***Fuge*** erhalten, möchte auch die ***Geburt*** der ***Frau Fuoge***, im Gegensatze zu ***Walthers v. d. Vogelweide Frau Unfuoge***, schon in die ersten Zeiten des Contrapunktes fallen; wo freilich ihre ***kunstgemässe*** Bildung (Behandlung) auch nur derjenigen des damaligen Contrapunktes entsprechen konnte.

Mit der weitern ***Ausbildung des Contrapunktes*** ist aber wohl auch gleichen Schrittes diejenige der ***Fuge*** gegangen, und dass man diese selbst stets nur als einen solchen Tonsatz betrachtet hat, welcher schlechterdings nur ***kunstgemäss*** abgefasst werden durfte, möchte schon allein aus dem Umstande hervorgehn, dass sich von allen frühern Tonsätzen nur bei der Fuge, dieser ihr, in dieser Beziehung, ehrenwerther Name, bis auf den heutigen Tag erhalten hat.

Im 15ten, 16ten und zum Theil auch im 17ten Jahrhundert hatte man freilich die Kunst, oder vielmehr ***Künstelei*** des Contrapunktes bis zum ***Unfuge*** getrieben; auch hatte nicht viel gefehlt, dass der ***Canon*** die Fuge um ***Namen*** und ***Ansehen*** zugleich gebracht, und in der That waren auch, wie wir aus den oben mitgetheilten Beispielen ersehen haben, die Fugen früherer Zeiten viel unbedeutender als die Canons; allein von der Zeit an, wo man in der melodischen Folge der Töne und deren harmonischen Verbindung, und dadurch in der ***Stimmführung***, als dem eigentlichen Wesen des Contrapunktes, immer grössere Fortschritte gemacht hat, ward man auch in den Stand gesetzt, der Fuge diejenige Vervollkommnung zu

17) *Fuga composta* soll hier eine *ausgezierte* und *Fuga incomposta* eine *ungezierte* Fuge bezeichnen.

geben, wodurch sie sich als ein wahres *Kunstwerk* über allen Modegeschmack erhebt, wenn anders *wahrhafte Kunst* und *wirkliches Talent* an ihrer Verfertigung Theil nehmen; nicht aber, wenn ihr ganzer Werth blos in ihrer *Form* besteht. —

Sollte sich indessen dieser oder jener meiner Leser mit meiner obigen Beschreibung und Beurtheilung der contrapunktischen Beschaffenheit einer Fuge, sowie mit meinen *Muthmassungen* über *das Alter der Fuge,* über die Veranlassung zu dieser ihrer *Benennung,* und was ferner hierher gehöret, nicht einverstanden erklären, so will ich darum nicht mit ihm streiten; ja, ich will vielmehr, in letzterer Beziehung, *J. Riepel's* Worte, mit welchen derselbe sein Manuscript: *„der Fugen-Betrachtungen"* anfängt [18]), zu meinen eigenen machen, und solche *verbotenus* hier einrücken, und damit zugleich gegenwärtige Einleitung beschliessen.

„Discantist." *„Ich wünsche dir wohl gelebt zu haben. Vor allem muss ich dich fragen, wie der wackre Mann geheissen, der die erste Fuge gesetzt hat? warum? wo? und zu welcher Zeit?"*

„Praeceptor." *„Ich weiss es nicht!"* —

„Discantist." *„Ist diese Art des Gesanges nicht auch in den Zeiten der Könige Davids und Salamonis üblich gewesen?"*

„Praeceptor." *„Ich weiss es nicht!"*

„Discantist." *„Woher rührt denn eigentlich der Name Fuge?"* —

„Praeceptor." *„Ich weiss es nicht!"*.

„Discantist." *„Du weisst also gar nichts; aber wie —"*

„Praeceptor." *„Ich kann dir nicht mehr sagen, als ich gehört, gelesen und versucht habe, und andre machen es ebenso."*

„Wie viel mir von der Fuge bekannt ist, so viel kannst auch du heute leicht einsehen lernen, um hernach weiter zu kommen." —

Riepel theilt nun diejenige Erklärung über die Fuge mit, welche sich im *„Gradus ad parnassum"* von *Fux* befindet, gegen deren Verständlichkeit aber der *Discantist* manche recht naive Einwendungen macht, auf die ich vielleicht weiter unten zurückkommen werde.

18) Ich besitze die beiden Theile dieses eben so lehrreich als unterhaltend abgefassten Werkes von *Riepel,* von der Handschrift des sel. Kapellmeisters *Bachschmidt* in *Eichstaedt,* einem Schüler *Riepel's;* beziehe mich übrigens in Betreff des würdigen Verfassers selbst, auf meine Anmerkung Seite 380 der Harmonie-Lehre.

Erstes Capitel.

Von der vierstimmigen Fuge.

Erster Abschnitt.

Ueber die Beschaffenheit und Einrichtung der Fuge im Allgemeinen, und über die hierdurch veranlassten verschiedenen Benennungen derselben.

§. 7.

Das *Thema* einer Fuge, da solches von einer Stimme zur andern, und aus einer Tonart in die andre übergehen *und vom Anfang bis zum Schlusse der Fuge vorherrschend gehört werden soll*, muss *leicht fasslich* und zugleich von einer solchen Einrichtung seyn: dass seine *Melodie* sowohl die erwähnte Uebertragung von Stimme zu Stimme und Tonart zu Tonart, als auch die Anwendung verschiedner Arten des Contrapunktes und des Canons gestattet. Dieses *Thema* einer Fuge nennt man bekanntlich den *Führer* und die erste *Wiederholung* (Uebertragung) dieses Themas in der nachfolgenden Stimme, den *Gefährten* [19]; obgleich in frühern Zeiten, wo die Fugen nur zweistimmig waren *Führer* und *Gefährte* als *Namen dieser beiden Stimmen selbst* vorkommen [20].

§. 8.

Dadurch, dass man die bei der Fuge Statt findende Uebertragung des Themas von Stimme zu Stimme nicht richtig in's Auge gefasst, ist es gekommen, dass man die *erste* dieser Uebertragungen, nämlich die erste Wiederholung des Themas in der nachfolgenden Stimme, welche Wiederholung man, wie schon gesagt, den *Gefährten* einer Fuge nennt, als einen besondern und zugleich sehr wichtigen Theil der Lehre der Fuge betrachtet, und sich über die Einrichtung des Gefährten sehr umständlich, dennoch aber höchst unbestimmt ausgesprochen hat. — So wollen z. B. die meisten Ton-

19) *Mattheson*, welcher fol. 367 seines *vollk. Kapellmeisters* den Führer und Gefährten die beiden *Hauptkämpfer* einer Fuge nennt, bemerkt recht launig bei Anführung deren lat. Namen als *Dux* und *Comes:* dass man darum aber weder *Herzoge* noch *Grafen* hierunter zu verstehen habe. —

20) In *Walther's mus. Lex.* vom Jahr 1732 heisst es bei der Erklärung von *Dux* und *Comes:* Dux ist in den Fugen und Canonibus die zuerst anfangende Stimme und also der andern Folgestimme ihr Führer; und Comes wird die zweite Stimme, so das Thema oder den Ducem einer Fuge imitirt, genannt; weil sie dessen Gefehrde (Gefährte) ist. *Zarlino* nennt die *anfangende Stimme* seiner 2 stimmigen Fugen und Canons *la Guida* und die nachfolgende Stimme *il consequente.*

lehrer die harmonische und arithmetische Theilung der Octave [21]) hiermit in Beziehung bringen, und hiernach den *Gefährten* einer Fuge eingerichtet wissen; dagegen andere, welche die Fuge als eine Art von musikalischem Gespräche betrachten und das Thema der Fuge den *Vortrag*, dessen erste Wiederholung in der nachfolgenden Stimme aber die *Antwort* [22]) nennen, hieraus die erforderlichen Regeln über die Abfassung des Führers und Gefährten herleiten wollen.

Was von beiden Ansichten zu halten und überhaupt über diesen Gegenstand zu sagen ist, darüber werde ich mich im nachfolgenden 2. Abschnitte gegenwärtigen Capitels aussprechen.

§. 9.

Da die *nachfolgende* Stimme einer Fuge, gegen die *anfangende* Stimme, entweder auf derselben oder auf einer andern Tonhöhe eintreten, und da hierbei zugleich noch eine *Vergrösserung* oder *Verkleinerung ihrer Noten*, oder eine Veränderung in der *Richtung* derselben Statt finden kann, so bezeichnen auch die Namen *Terzen-*, *Quarten-*, *Quinten-*, *Sexten- und Octaven-Fuge* [23]), ferner *Gegenfuge, rückgängige Fuge, Fuge in der Vergrösserung und Verkleinerung*, nur die *Eintrittsbeschaffenheit des Gefährten*, nicht aber so viele besondre Arten der Fuge [24]).

Bei einer Quintenfuge z. B. tritt also der *Gefährte* im Verhältniss einer *Quinte gegen die anfangende Note des Führers* ein; dessgleichen bei einer *Gegenfuge* in der *Gegenbewegung*, und bei einer *rückgängigen* Fuge in der *krebsgängigen* Bewegung, sowie bei einer *Fuge* in der *Vergrösserung oder Verkleinerung*, in Noten von *noch einmal so langer oder kurzer Dauer*.

Eine *freie* oder *strenge Fuge* erklärt sich durch die hierbei Statt findende *freie* oder *strenge* Anwendung der betreffenden Satzregeln von selbst [25]).

21) vide Harmonie-Lehre §. 366.

22) Die Franzosen nennen Führer und Gefährte einer Fuge *le sujet* et *la réponse*, sowie man denn auch bei Italienern *soggetto* und *risposta* hierfür antrifft, obgleich *Zarlino* auch die Fuge selbst *Risposta* nennt.

23) Von allen diesen Namen, wenn man sie nicht gerade der Fuge in ihrer Eigenschaft als *Canon* zuweisen will, gehören eigentlich nur diejenigen einer *Quinten-* und *Octavenfuge* hierher, wie sich dies im Verfolge zeigen wird.

24) In *Walther's mus. Lex.* findet man 30 verschiedene Arten oder vielmehr *Namen* der Fuge aufgestellt.

25) Manche, und namentlich ältere Tonlehrer, beziehen aber *frei* und *streng* auf die bei der Fuge Statt findende *Nachahmung* (also auf die *Tonführung des Gefährten*) und verstehen daher unter einer *freien* die *gewöhnliche Fuge*, unter einer *strengen* Fuge aber den eigentlichen *Canon*.

Eine *chromatische Fuge* enthält in ihrem *Thema* diese oder jene *chromatische Fortschreitung*, sowie eine *enharmonische Fuge* diese oder jene *enharmonische Rückung* [26]).

Was man unter einer *Kunst-* oder *Meisterfuge*, italienisch *Ricercata*, zu verstehen hat, und worin sich eine *Doppelfuge* von einer *einfachen Fuge* unterscheidet, darüber habe ich mich bereits im 1. §. ausgesprochen.

Eine *Fuga all' ottava, alla decima* und *alla duodecima* hat aber diese ihre Benennung nicht von der erwähnten Beschaffenheit des Gefährten, sondern von der hierbei Statt findenden Anwendung des *doppelten Contrapunktes*, und hat in so weit grosse Aehnlichkeit mit einer Doppelfuge, als hierbei ebenfalls ein *zweites Thema* (ein Contrasubjekt) vorkommt, gegen welches das *erste* Thema (als das eigentliche Subjekt der Fuge) in den *Contrapunkt der Octave, Decime* oder *Duodecime* versetzt werden kann; sowie denn eine solche Versetzung mitunter auch mit dem zweiten Thema, oder Contrasubjekt, oder auch mit dieser oder jener Figur der *Zwischenharmonie* (der §. 1. erwähnten Zwischensätze) vorgenommen werden kann.

Was man unter einer *Vocal- und Instrumentalfuge* und als Unterabtheilungen der letztern unter einer *Orchester-, Quintett-* oder *Quartettfuge*, ferner unter einer *Orgel- und Klavierfuge etc.* zu verstehen hat, geht schon aus diesen angeführten Namen selbst hervor; wie solche aber ihrer *Stimmenzusammensetzung* nach, und damit in Verbindung stehenden *Eigenthümlichkeiten der betreffenden Stimmen*, abzufassen sind, wird aus den verschiedenen Abschnitten des 6. Capitels zu ersehen seyn. —

§. 10.

Gewöhnlich nimmt man folgende 5 Hauptheile einer Fuge an, nämlich:

A. Den oben genannten *Führer* oder das *Thema.*

B. Den *Gefährten* oder die erste *Wiederholung dieses Themas in der nachfolgenden Stimme.*

C. Die *Gegenharmonie* oder die *harmonische Beschaffenheit* der das Fugenthema contrapunktisch begleitenden Stimmen [27]).

26) vide Harmonie-Lehre §. 208. Anmerkung.

27) In wie fern der *Gegensatz* in einer Fuge hierher oder als eigentliches Contrasubjekt in's 5. Capitel, welches von der *Doppelfuge* handelt, gehöret, darüber werde ich mich weiter unten aussprechen.

D. Den *Wiederschlag* [28]), worunter man gegenwärtig denjenigen Einschnitt einer Fuge versteht, welcher sich als solchen durch die *beendigte Aufeinanderfolge* von *Führer* und *Gefährte* fühlbar macht; und

E. die *Zwischenharmonie*, durch welches Kunstwort man die *modulationsgemäss abgefassten Verbindungssätze der verschiedenen Wiederschläge* versteht.

Man kann aber ferner als noch hierhergehörig betrachten:

F. Den *Anhang zum Führer oder Gefährten*, welcher als *Verlängerung der Tonführung* an derjenigen Stelle Statt finden muss, wo man nach *beendigtem Thema* (dem Führer) nicht unmittelbar *dessen erste Wiederholung in der nachfolgenden Stimme* (dem Gefährten) *oder nach beendigtem Vortrage des letztern* nicht sogleich wieder den Führer in der nachfolgenden *dritten Stimme* eintreten lassen kann.

G. Die *Engführung*, welche in der bei den folgenden Wiederschlägen der Fuge zunehmenden *Annäherung des Gefährten zum Führer* besteht; und endlich

H. den *Orgelpunkt* [29]), welcher gegen das Ende der Fuge hin, als ein auf der Quinte oder der Prime der Tonart *anhaltender Basston* vorkommt, wogegen die *oberen Stimmen* einige der bedeutensten Figuren *des Hauptsatzes*, oder auch der *Gegenharmonie*, theils einzeln, theils verbunden und wo möglich auf eine bis dahin noch nicht angewandte *neue Art* vortragen.

Bei einer Fuge, z. B. einer 4stimmigen, fängt also *eine* Stimme, z. B. *der Bass*, mit dem Vortrage des *Themas der Fuge*, oder dem *Führer*, an. Nach beendigtem Vortrage des Themas übernimmt nun die nachfolgende Stimme, z. B. der *Tenor*, *die Wiederholung dieses Themas* und zwar desswegen um eine *Quinte höher*, weil dies seinem *Tonumfange* entsprechend ist, und bildet hierdurch den *Gefährten*. Der nunmehr durch die fortzusetzende Tonführung der anfangenden Stimme eintretende *Contrapunkt* bildet die *Gegenharmonie*. Nach Beendigung dieses 2stimmigen *Contrapunktes* tritt nun die *dritte Stimme*, z. B. der *Alt*, abermals mit dem Thema der Fuge ein, und zwar, sowohl seinem Stimmenverhältniss

28) Ich werde weiter unten auch auf diejenige Erklärung dieses Wortes zurückkommen, welche ich davon Seite 304 der Harmonie-Lehre gegeben habe. —

29) Man lese was *Forkel*, Gesch. d. Mus. B. 2. pag. 411, über den Ursprung des Orgelpunktes sagt.

als den Vorschriften der Modulation gemäss, um eine Octave höher als der Bass; wodurch nunmehr auch der Tenor durch seine fortzusetzende Tonführung an der Gegenharmonie Theil nimmt und der Contrapunkt *dreistimmig* und beim Eintritt der *vierten Stimme* (hier also des *Diskantes,* welcher aus oben bemerkten Gründen die um eine Octave höhere *Wiederholung des Gefährten* übernimmt) *vierstimmig* wird.

Der beendigte Vortrag des Führers und Gefährten in diesen 4 Stimmen bildet nunmehr den *ersten Wiederschlag,* und die *contrapunktische Fortführung* der Stimmen, gleichviel ob es alle vier, oder nur drei, oder auch nur zwei Stimmen sind, bildet bis zum Eintritt des *darauffolgenden,* hier also des *zweiten Wiederschlages,* die *Zwischenharmonie.* Kann, wie schon gesagt, nach Beendigung des *Themas* nicht sogleich der Gefährte eintreten, so bildet die alsdann nothwendig werdende *Fortsetzung der Tonführung des Führers* den fraglichen *Anhang,* welcher unter gleichen Umständen auch beim *Gefährten* Statt finden kann.

Diejenigen der *folgenden Wiederschläge,* bei welchen nunmehr die *Transposition* des Themas in die *Nebentonarten* und zurück in die *Haupttonart* Statt findet, bilden, wenn sie neben ihrem *stets zu verrückenden Eintritt* noch eine *zunehmende Annäherung des Gefährten zum Führer* enthalten, die verschiedenen *Engführungen* einer Fuge, sowie denn gegen das Ende hin, der *Orgelpunkt* eintritt, und gewöhnlich bis zum Schlusse der Fuge anhält.

§. 11.

Obgleich nun die meisten Tonlehrer mit der *Lehre der zweistimmigen Fuge* den Anfang machen, und dies wohl mit aus dem Grunde thun, weil, wie oben bemerkt, die Fugen früherer Zeiten auch nur zweistimmig waren; so habe ich es doch für zweckmässiger gehalten mit der *Lehre der vierstimmigen Fuge* [30]) anzufangen, theils weil ich nunmehr die vierstimmige Behandlung der *Harmonie,* des *Contrapunktes* und des *Canons* bei meinen Lesern als hinlänglich bekannt voraussetzen darf; theils auch, weil sich bei der *3- und 2stimmigen Fuge,* was nämlich die *Eigenthüm-*

30) Ich muss hier bemerken, dass nicht die Anzahl der Stimmen, welche eine Fuge *vortragen,* sondern nur die Zahl *derjenigen* Stimmen, welche an der *eigentlichen Bearbeitung* (Einrichtung) *der Fuge Theil nehmen,* derselben den Namen *einer 3-, 4- oder mehrstimmigen Fuge geben;* und dass die meisten Fugen, welche in *Messen, Oratorien etc.* oder auch als blose *Instrumentalfugen* für Orchester vorkommen, gewöhnlich nur 3- oder 4stimmig, noch gewöhnlicher aber blos als *fugirte Sätze* behandelt sind.

lichkeit ihrer Einrichtung, sowie die *dessfallsige Behandlung ihrer Stimmen* betrifft, fast unausgesetzt auf die *vierstimmige Fuge* bezogen werden kann. —

Zweiter Abschnitt

des ersten Capitels.

Von den verschiedenen Haupttheilen einer Fuge insbesondere.

A. Von dem Führer.

§. 12.

Ich habe schon gesagt, dass man das *Thema* einer Fuge den Führer, lat. *Dux* 31), nennt, dass man aber in früheren Zeiten die *anfangende Stimme selbst* den *Führer*, sowie die *nachfolgende Stimme* den *Gefährten* einer Fuge 32) nannte.

31) Das bei *A. Kircher* und andern älteren Schriftstellern vorkommende aus dem Griechischen entlehnte Wort *Phonagogus* bedeutet dasselbe.

32) Ich kann nicht umhin, folgende Stelle aus *Mattheson's neu eröffneten Orchester* (Seite 142 — 144) wörtlich hier mitzutheilen, indem es scheint, dass hierdurch die *gegenwärtige* Anwendung der Wörter *Dux* und *Comes* zur Bezeichnung des *Themas einer Fuge* und *dessen Wiederholung in der nachfolgenden Stimme* veranlasst worden ist. *Mattheson* sagt nämlich: „Eine reguläre Fuge ist eigentlich, die eine „Quinte höher oder eine Quarte niedriger transponirte Wiederholung eines gewissen „Thematis, so man sich vorgenommen, mit 2, 3 oder mehr Stimmen durchzuführen, „allwo eine Stimme nach der andern, bald in demselben Ton, bald in einem andern, „eben dasselbe Thema oder denselben Satz anhebet und nachsinget, welches die erste „Stimme vorgesungen oder vorgespielt hat, doch so, dass die übrigen auch dazu „moduliren.

„Wenn nun alle Stimmen der ersten oder vorhergehenden in ebendemselben „Ton zu gewisser Zeit und Note vor Note nachfolgen, so heisst eine solche Fuge „*Fuga in consequenza* oder mit einem Worte *Canon.* — Differirt aber die andere „Stimme von der ersten oder anfangenden eine Quinte und ist beschriebenermassen „die Fuge *regulär*, dass das Thema eine ordentliche Cadenz hat, so nennt man die „anhebende Stimme *Ducem* und die in der Quinte oben oder Quarte unten folgende „den *Comitem.* Die *dritte* Stimme hat wieder *Ducem* und die *vierte Comitem*, welcher „*processus, repercussio* heisst. Fängt der *Dux* in dem zum Fundament gesetzten „Ton an, so folgt der *Comes* in der Quinte et vice versa.

„Indessen nun die Stimmen eine nach der andern das Thema stricte durchfüh- „ren, müssen die übrigen nicht stille stehen, sondern eine geschickte Melodie dazu „formiren, bis die letzte Stimme das Thema fast absolvirt, dann kann z. B. die oberste „Stimme eine kleine Pause haben, *und alsdann das Thema*, so sie vorhin im Duce „angefangen, zum andernmal und zwar im Comite anheben und so mit den übrigen „Stimmen eine zweite Abwechslung machen (einen zweiten Wiederschlag bilden). Ist „das Stück mit Instrumenten, so heben die Singstimmen die Fuge allein an und führen „das Thema einmal rein durch, darauf folgen dann entweder zugleich mit der singen- „den Bassstimme oder auch hernach die Instrumente, gleichsam als ein Ritornello „mit mehrerer Licenz etliche Takte, damit dadurch Gelegenheit gegeben werde, *dass „die anhebende Stimme anstatt des vorhin gehabten Ducis, den Comitem ergreifen* „und dann zugleich mit allen Instrumenten und Stimmen durchführen möge."

Was nun über die *contrapunktische Behandlung* dieses Führers als *Thema* einer Fuge zu sagen ist, kann zwar erst in den nachfolgenden Abtheilungen B., C. und D., woselbst von der Verbindung des Führers mit dem Gefährten die Rede seyn wird, vorkommen; über die blos *melodische Behandlung* desselben habe ich aber Folgendes zu bemerken:

1) Das Thema einer Fuge soll in der Regel nicht mehr als 4 oder 6 und nicht weniger als 2 *einfache* Takte enthalten.

2) Wenn schon durch das *Thema allein die Tonart* der *Fuge* bezeichnet werden soll, so müssen insbesondere die *Anfangsnoten* sich als die *betreffenden Intervalle ihrer Tonleiter* fühlbar machen [33]).

3) Das Thema einer Fuge soll eine abgeschlossene (selbstständige) und dabei leicht fassliche Melodie bilden.

4) Das Thema einer Fuge soll ferner so beschaffen seyn, dass es aus der Durtonart in die Molltonart oder vice versa, aus der Molltonart in die Durtonart transponirt werden kann, ohne hierdurch weder unverständlich (unkenntlich) noch *unmelodisch* zu werden.

5) Wenn man das Thema einer 4stimmigen Fuge wie dasjenige eines 2stimmigen strengen *Canons* [34]) entwirft, so kann man in der Regel der Statt findenden Anwendung der *verschiedenen Engführungen* schon im Voraus überzeugt seyn.

§. 13.

Ich bemerke nunmehr über diese 5 Punkte insbesondere:

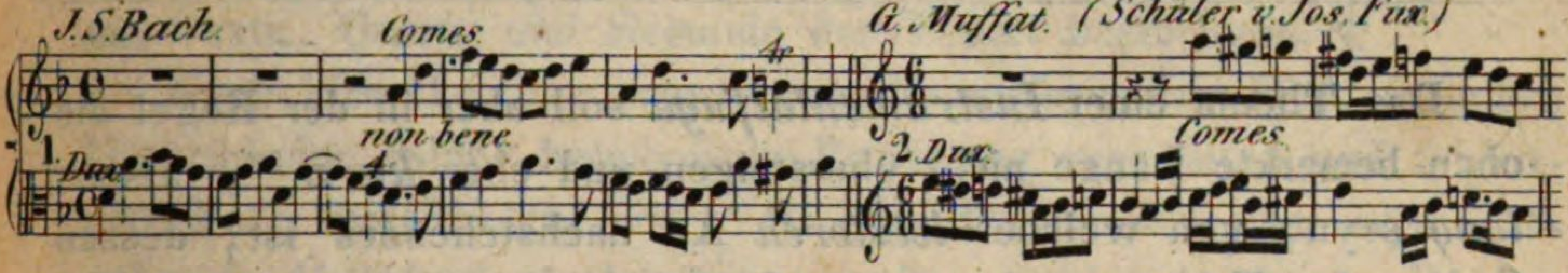
ad A. 1. dass die 6, 4 oder 2 einfachen Takte eines Fugenthemas am besten aus *rhythmischen Zweiern* [35]) bestehen. *Sechs Takte* können zwar auch aus einem rhythmischen *Vierer* und *Zweier* zusammengesetzt seyn, solche aber als einen rhythmischen *Fünfer* und *Einer* fühlbar werden zu lassen, würde so unfasslich und der Anwendung mehrfacher Nachahmungen noch mehr entgegen seyn, als wenn man ein Thema von 4 Takten aus einem rhythmischen *Dreier* und *Einer* bilden wollte. In der Hauptsache ist es zwar ziemlich gleichgültig, ob eine Fuge in der *geraden* oder *ungeraden Taktart* steht; da aber die *ungerade Taktart* die Anwendung der *Vergrösserung* ausschliesst, so ist die gerade Taktart vorzuziehen.

33) Dasjenige, was über die eigentliche *Tonführung* (Modulation) des Führers zu sagen ist, kann erst da vorkommen, woselbst von der *gegenseitigen Beziehung, in welcher Führer und Gefährte zu einander stehen*, die Rede seyn wird.

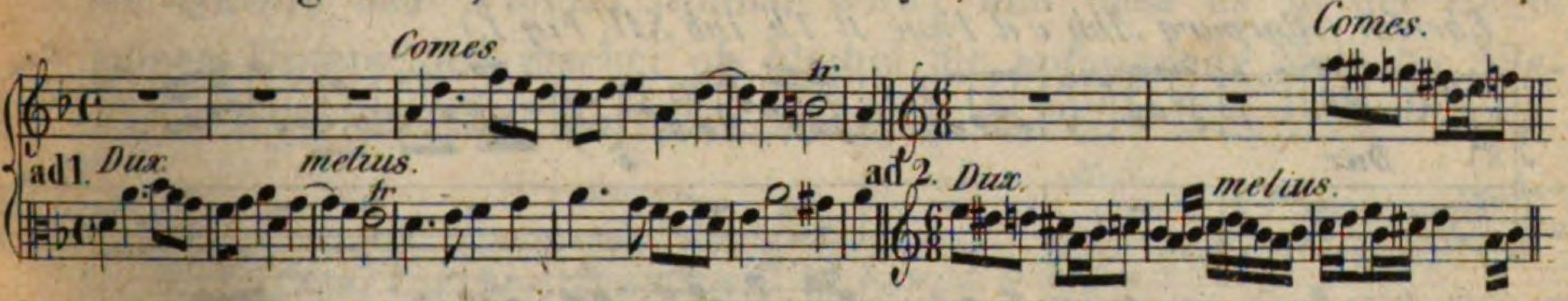
34) Lehre des Canons §. 31.

35) Lehre des Canons §. 39.

Bei einem *zusammengesetzten Takte*, z. B. dem $^4/_4$ Takt, ist auch die Hälfte der oben bemerkten Anzahl von Takten hinreichend; mithin in diesem Falle ein Fugenthema auch aus 3 oder 2 Takten, oder auch nur aus *einem* Takte allein bestehen kann. — Ein aus $2^1/_2$ oder $1^1/_2$ Takten bestehendes Thema ist aber, da es in der Regel einen Verstoss gegen die rhythmische Ordnung fühlbar werden lässt, nicht gut zu heissen, wie man dies aus nachstehenden 2 Thematen dieser Art sogleich bemerken wird, z. B.



Beide Sätze würden auf nachstehend notirte Art zu 3 und 2 Takten ausgedehnt, offenbar besser seyn, z. B.



Auch folgende 2 Themate, von welchen das erste $3^1/_2$ und das zweite $1^1/_2$ Takte enthält, sind aus bereits angeführtem Grunde nicht gut zu heissen; und nur dann würde dies bei *letzterem* der Fall seyn, wenn man solches als einen rhythmischen *Dreier* notirte, z. B. a und b, und bb.



Durch besondere Umstände veranlasst, kann zwar auch eine *erlaubte* Ausnahme Statt finden; namentlich bei dem Thema einer *Singfuge*, wie z. B. nachfolgendes von 7 Takten [36] ist.

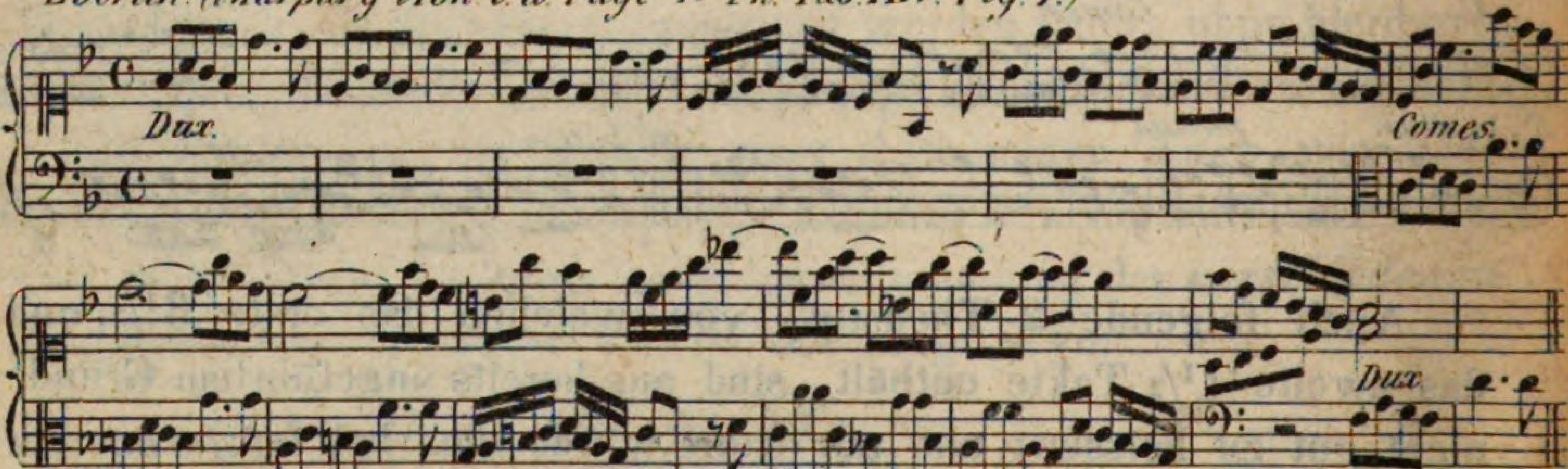
36) Wenn sich bei einem Rhythmus von 7 Takten, der *Schlusstakt* der einen Stimme mit dem *Anfangstakte* der andern (nachfolgenden) Stimme vereinigen lässt, so wird hierdurch ein Rhythmus von 6 Takten fühlbar; was namentlich dann von guter Wirkung ist, wenn der rhythmische *Siebener* aus einem *Dreier* und *Vierer* besteht.

A. André op. 50.



Das Thema einer *Instrumentalfuge* soll aber in der Regel die oben bemerkte Länge nicht übersteigen und eher *kurz* [37]) als zu *lang* seyn, von welcher *letzteren* Art nachstehendes ist, dessen 6 doppelte Takte geradezu als 12 einfache zu zählen sind, wie dies aus dem Eintritt seiner 3ten Stimme hervorgeht, z. B.

Eberlin (Marpurg Abh. v. d. Fuge Iᵗ Th. Tab. XIV. Fig. 1.)



§. 14.

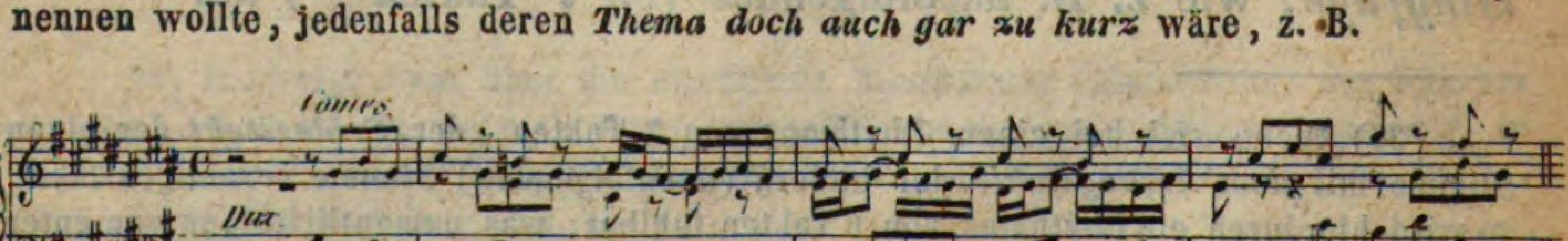
Ich bemerke nunmehr

ad A. 2. dass sich das fragliche Intervallen-Verhältniss der *anfangenden Noten* am besten aus ihrer *harmonischen Beziehung*, in welcher sie zu einander stehen, erkennen lässt, z. B.

J. S. Bach. (Kunst der Fuge)



37) In *J. S. Bach's „wohltemperirtem Klavier"* ist S. 12 des 1. Theils ein Satz als *Fuge* überschrieben, wovon ich nachstehend die 4 ersten Takte mittheile, aus welchen aber zur Genüge hervorgeht, dass wenn man diesen Satz eine *Fuge* nennen wollte, jedenfalls deren *Thema doch auch gar zu kurz* wäre, z. B.



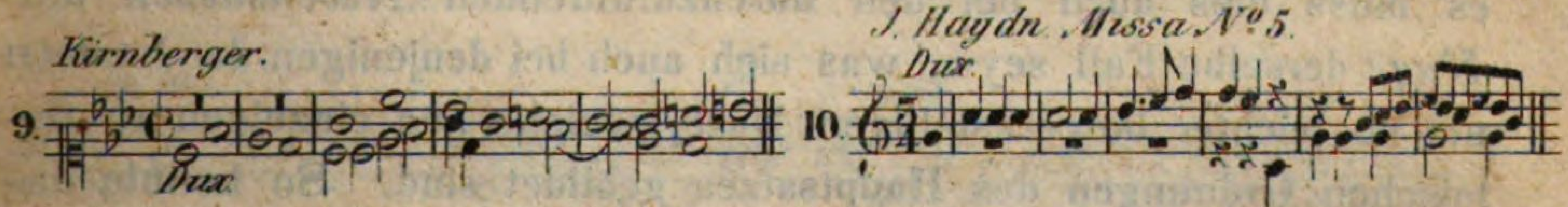
Im ersten und dritten der vorstehenden 4 Beispiele sind die beiden *anfangenden* Noten *dieselben*, allein sie machen sich *durch ihre harmonische Beziehung zu den darauf folgenden Noten*, bei 1 als ***Prime*** und ***Quinte***, bei 3 aber als ***Secunde*** und ***Sexte*** der Tonart fühlbar.

Im zweiten und vierten Beispiel sind sogar *die 3 ersten Noten* dieselben, welche durch ihr harmonisches Verhältniss zur darauffolgenden 4ten Note, bei 2 die Quinte, Terz und Prime, bei 4 aber die Sexte, Quarte und Secunde der Tonart bezeichnen.

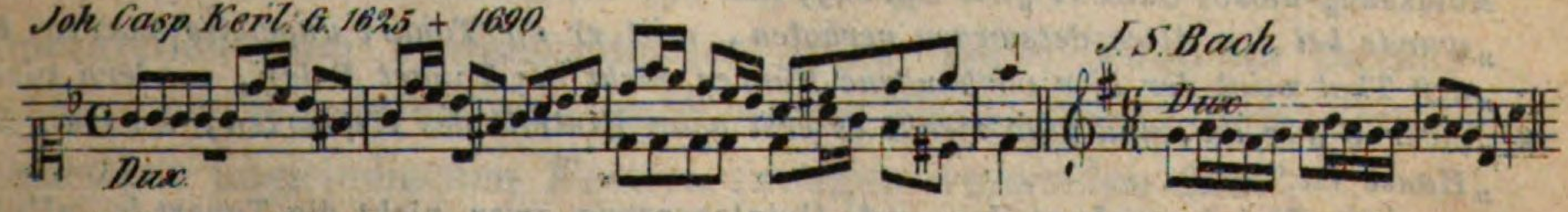
Noch bemerke ich, dass wenn die *anfangende* Note (insofern hierbei keine solche harmonische Beziehung zur dritten und folgenden Note Statt findet, wie z. B. oben bei No. 3.) eine *aufwärtsgehende Quintenfortschreitung* macht, sie hierdurch als ***Prime***, wenn sie aber eine *abwärtsgehende Quintenfortschreitung* macht, als ***Quinte der Tonart*** fühlbar wird; und dass es in der Regel keinen Unterschied macht: ob hierbei die anfangende Note im *Niederschlage* oder im *Auftakte* steht, z. B.



Geht die *anfangende* Note um eine *Quarte aufwärts* und steht dabei im *Niederschlage des Taktes*, so bezeichnet sie gewöhnlich die ***Prime***, steht sie aber im *Auftakte* die ***Quinte der Tonart***, z. B.

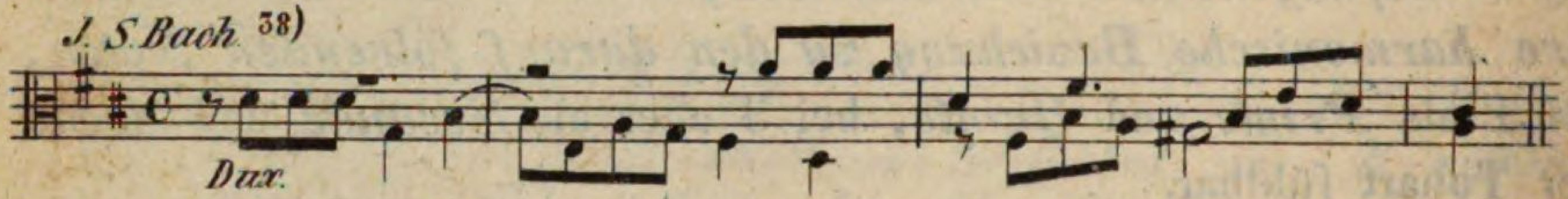


Eine *mehrmalige Wiederholung* oder eine *Verzierung* der anfangenden Note macht bei den angeführten verschiedenen Fortschreitungen derselben, in Betreff ihres fühlbar werdenden *Stufenverhältnisses*, keinen Unterschied, z. B.



Wenn aber hierbei ein *Auftakt* fühlbar wird und dieser obendrein von *ungleicher* Takteintheilung ist, so wirkt er nur *störend*

und lässt, sowie z. B. in nachstehendem Satze, die *Tonart* unbestimmt.



§. 15.

Die *Unbestimmtheit der Tonart* eines Fugenthemas kann zwar die Aufmerksamkeit auf den Eintritt des Gefährten noch steigern, und möchte in dieser Beziehung wohl gar als eine *Schönheit* betrachtet werden, allein da ein jedes Thema, als *Hauptsatz* der betreffenden Composition, auch die *Haupttonart* derselben anzeigen soll, so erscheinen auch alle Fugenthemate, welche deren Haupttonart *unbestimmt* lassen, in dieser Beziehung, als fehlerhaft.

Hierher gehören, ausser dem vorstehenden Thema, noch nachfolgende Sätze dieser Art, z. B.



§. 16.

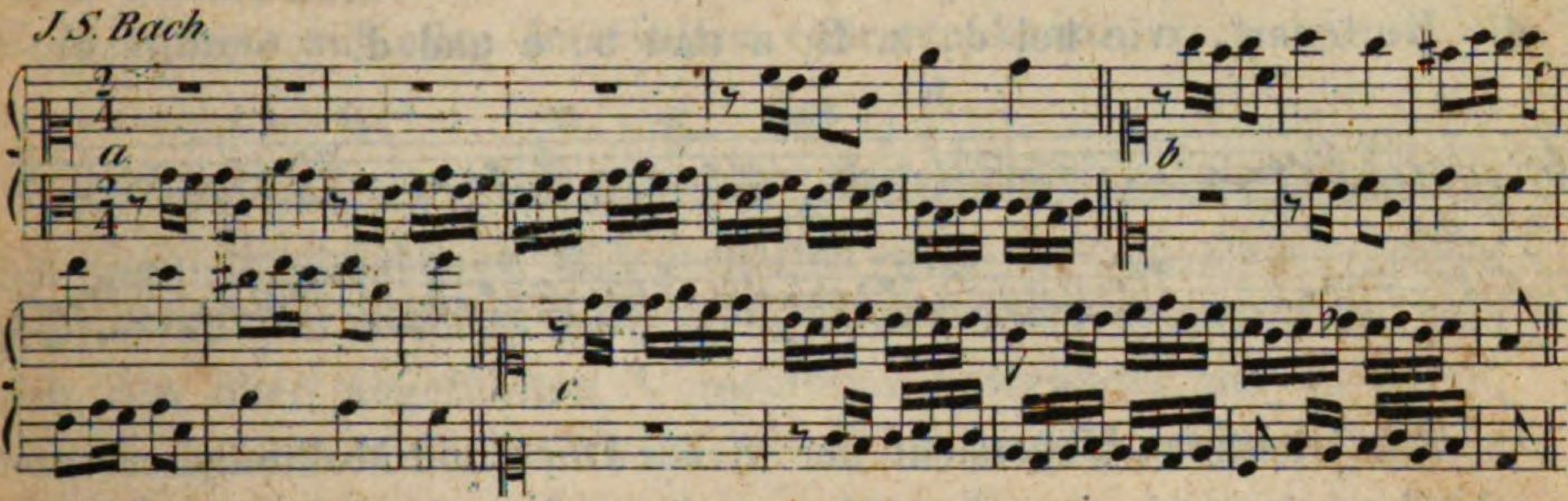
Nach A. 3. soll das Thema einer Fuge als eine *abgeschlossene Melodie* erscheinen, und ich bemerke dessfalls: dass dieses nur alsdann der Fall ist, wenn sich *Anfang* und *Schluss* einer Melodie auch als *solche* deutlich erkennen lassen. —

Aber nicht allein das Thema, als *Hauptsatz* der Fuge, muss sich überall bei seinem Eintritt deutlich erkennen lassen, sondern es muss dies auch bei den durchzuführenden *Nebensätzen der Fuge* derselbe Fall seyn, was sich auch bei denjenigen der letztern um so leichter bewerkstelligen lässt, welche aus einzelnen rhythmischen Ordnungen des Hauptsatzes gebildet sind. So konnte daher nachstehendes Thema, da es aus 2 rhythmischen Zweiern besteht, einen jeden derselben einzeln, und somit auch den zweiten rhyth-

38) *Marpurg*, im Anhange zu s. „*Handbuche beim Generalbass*," sagt über die Abfassung dieses Satzes: „*Der Sprung, den hier die Octave in die Unterquinte thut,* „*wurde bei den Alten desswegen verboten, weil er die Tonart ungewiss macht. In* „*der That zeigt der hier vorhandene Führer nicht die Tonart D dur, sondern viel-* „*mehr G dur an, und man merkt es erst beim Eintritt des Gefährten, wo man zu* „*Hause ist.*"

39) Hier bezeichnet der *erste* Quintensprung zwar nicht die Tonart h, allein der *zweite* die Tonart a, womit auch das Thema geschlossen wird, obgleich es seiner Vorzeichnung nach die Tonart d charakterisiren sollte. —

mischen Zweier allein, als einen *Nebensatz* behandelt, durchgeführt erhalten, z. B.

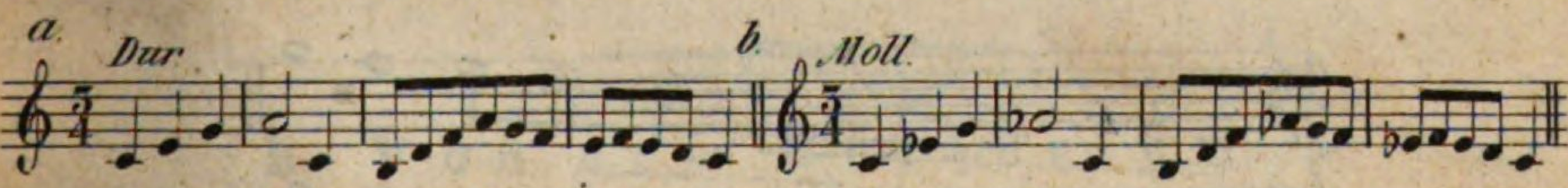


Was nun insbesondere hierüber zu bemerken ist, gehört in die Abtheilung E. gegenwärtigen Abschnittes, woselbst von der *Zwischenharmonie* die Rede seyn wird. —

§. 17.

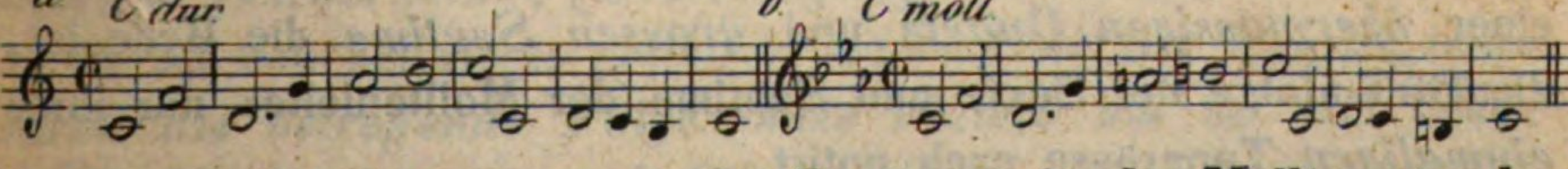
ad A. 4. bemerke ich:

dass ein Thema, welches eine Transposition aus der Durtonart in die Molltonart (oder vice versa) gestatten soll, vorzugsweise die *Terz und Sexte der Tonart* hören lassen muss, z. B. a. und b.



Da sich aber die aufwärtsgehende Molltonleiter nur durch ihre kleine Terz von der Durtonleiter unterscheidet, so würde ein Thema, welchem die Terz mangelt, und welches eine Stufenfolge von der Sexte bis zur Octave enthielte, für die Durtonart unvollkommen, für die Molltonart aber ganz unpassend seyn.

z. B. a. und b.



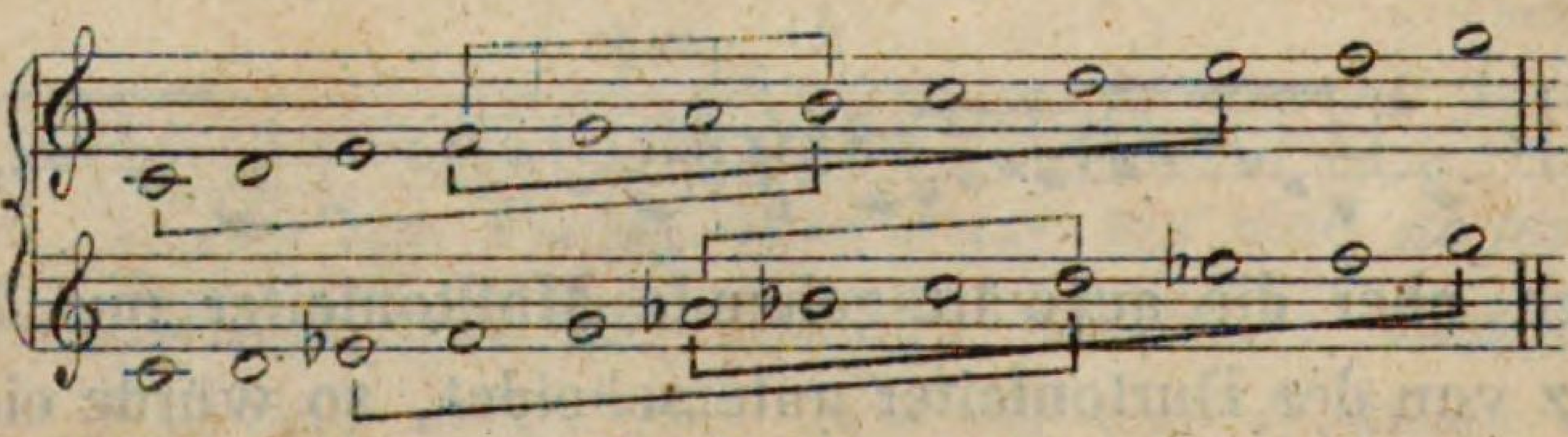
Bei Erfindung eines aus der Durtonart in die Molltonart oder vice versa zu transponirenden Themas muss man daher diejenigen Tonfortschreitungen stets im Auge haben, welche sich in beiden Tonleitern als verschiedenartig ergeben, damit man sowohl die charakteristischen Fortschreitungen einer jeden Tonleiter herausheben, als die durch eine unüberlegte Transposition sich herausstellenden unmelodischen Fortschreitungen vermeiden kann.

Da nun unter Umständen, wie solche in nachstehenden Beispielen b und d Statt finden, die Fortschreitung der grossen Sep-

time und übermässigen Quarte als unmelodisch zu betrachten ist [40]), so darf man nachstehendes Thema a eben so wenig in die Molltonart wie bei b transponiren, als das nachstehende Thema c in die Durtonart, wie bei d, z. B. a und b, c und d.



Zur leichteren Uebersicht der in der Dur- und Molltonleiter verschiedenartig vorkommenden übermässigen Quarte und grossen Septime will ich nachstehend beide Tonleitern bis zur Duodezime ausgedehnt notiren, woraus hervorgeht, dass man bei einem aus der Durtonart in die Molltonart zu versetzenden Thema diejenige Aufeinanderfolge ihrer Intervalle vermeiden muss, welche in der letzteren (d. Molltonart) mit einem Bogen bezeichnet erscheinen, sowie umgekehrt bei einem aus der Molltonart in die Durtonart zu transponirenden Thema diejenigen Intervallenfolgen zu vermeiden sind, welche in der Durtonart durch einen Bogen bezeichnet sind, z. B.



Anmerkung. Da in der Molltonleiter die Sexte und Septime nur alsdann erhöht erscheinen, wenn beide *stufenweise aufwärtsgehend* nach einander eintreten, oder wenn letztere (die *grosse* Septime) durch eine harmonische Tonverbindung nothwendig wird, so habe ich hier, wo blos von einer Fortschreitung im Verhältniss einer *übermässigen Quarte* und *grossen Septime* die Rede ist, die Stufenfolge der Sexte und Septime der Molltonleiter nur ihrer *einmaligen* Tongrösse nach notirt.

§. 18.

Ich bemerke nunmehr noch:

ad A. 5.

dass ich um desswillen eines zweistimmigen *strengen Canons* Erwähnung gethan, weil sich, wie ich in der Lehre des Canons

40) Ich muss bei dieser Gelegenheit meine Leser auf dasjenige verweisen, was ich in dieser Beziehung in der Lehre des Contrapunkts S. 33 — 36 bereits bemerkt habe. —

gezeigt habe, der vierstimmige Canon auf den zweistimmigen gründet, und weil bei einem zweistimmigen strengen Canon, wenn solcher, wie gewöhnlich, auf einer Transpositionsfigur beruht, die *Folgestimme* auf allen Intervallen eintreten kann.

§. 19.

Es soll nun zwar nicht gesagt seyn, dass *jedes* Fugenthema die oben beschriebenen Eigenschaften *alle* besitzen müsse; allein beim *Studium* dieser Setzart ist es immer von Nutzen, wenn man sich den oben angeführten Vorschriften unterwirft; um so mehr, da man späterhin oft nur zu leicht darüber hinweggehen zu können sich erlaubt, indem man an den meisten Fugen unserer berühmtesten Contrapunktisten kein besseres Beispiel hat. Hierdurch sollen nun zwar diejenigen dieser Tonsätze, welche ausserdem *musikalischen Werth* haben, nicht getadelt seyn; allein sie sind nicht als *strenge*, ja mitunter — ihrer Ueberschrift ungeachtet — nicht einmal als *wirkliche Fugen* zu betrachten. — Ich werde hierauf vielleicht am Schlusse gegenwärtigen Abschnittes noch einmal zurückkommen, und einige recht auffallende Beispiele dieser Art namhaft machen. —

B. Von dem Gefährten.

§. 20.

Ich habe schon gesagt, dass man in früheren Zeiten, wo die Fugen nur zweistimmig waren, die *erste* Stimme den *Führer* und die *zweite* Stimme den *Gefährten* nannte; dass man aber heutigen Tages unter dem *Führer* das eigentliche Thema einer Fuge, und unter dem *Gefährten* die *in der nächsten Folgestimme Statt findende Wiederholung (Uebertragung) dieses Themas* versteht.

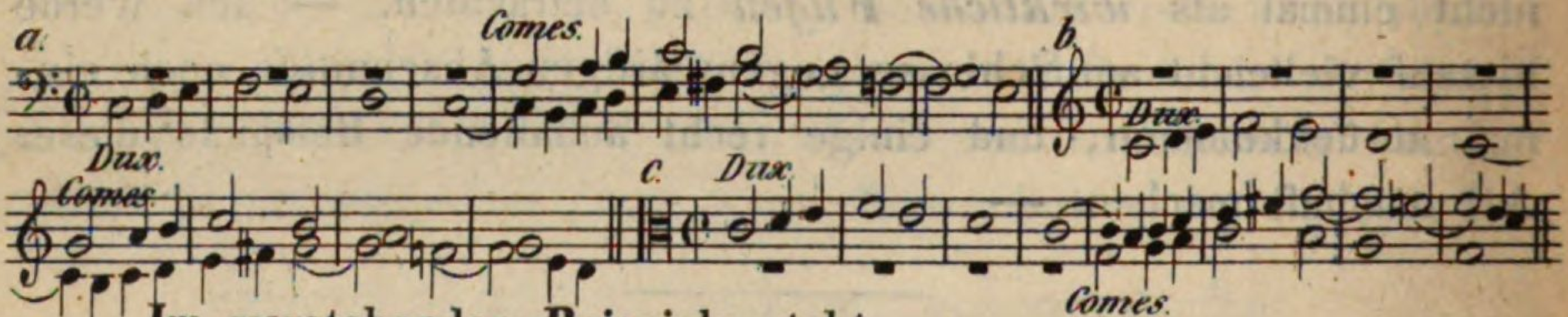
Wenn nun bei dieser *ersten Wiederholung des Fugenthemas durch die betreffende Folgestimme* letztere um so viel höher oder tiefer als die anfangende Stimme eintritt, so kann zwar durch eine *Modulation*, welche die *anfangende* Stimme macht, eine Abänderung in der *Tonfolge* (Intervallenfolge) dieser ersten Folgestimme veranlasst werden; es darf aber hierdurch die leichte *Wiedererkennung des Themas* durchaus nicht gestört erscheinen. —

Diese *Wiedererkennung des Themas*, selbst dann, wenn letzteres in *veränderter Notengrösse*, oder sogar in *veränderter Richtung seiner Tonfolge* erscheint, darf durchaus keiner Schwierigkeit unterworfen seyn; und ich will nunmehr bemerken, was

in dieser Beziehung über die Abfassung des ***Gefährten,*** und hierdurch veranlasst zum Theil auch noch nachträglich über die Abfassung des ***Führers,*** zu sagen ist. —

§. 21.

Wenn, wie gewöhnlich, die 4 Stimmen einer 4stimmigen Fuge aus Bass, Tenor, Alt und Diskant, oder aus solchen Instrumenten, oder in Gedanken angenommenen Stimmen [41]) bestehen, deren Tonumfang obigen 4 Singstimmen gleich geachtet wird; so behandelt man die Tonführung dieser 4 Stimmen in der Art, dass das z. B. im Bass anfangende Thema bei seiner Uebertragung in den Tenor, um eine Quinte höher, bei seiner Uebertragung in den Alt, um eine Octave höher, und bei seiner Uebertragung in den Diskant, um eine Duodecime höher transponirt wird; so dass also der Diskant in demselben Verhältniss zum Tenor steht, wie dies der Fall mit dem Alt gegen den Bass ist, z. B.



Im vorstehenden Beispiele steht

bei a der Führer im Bass und der Gefährte um eine Quinte höher im Tenor;

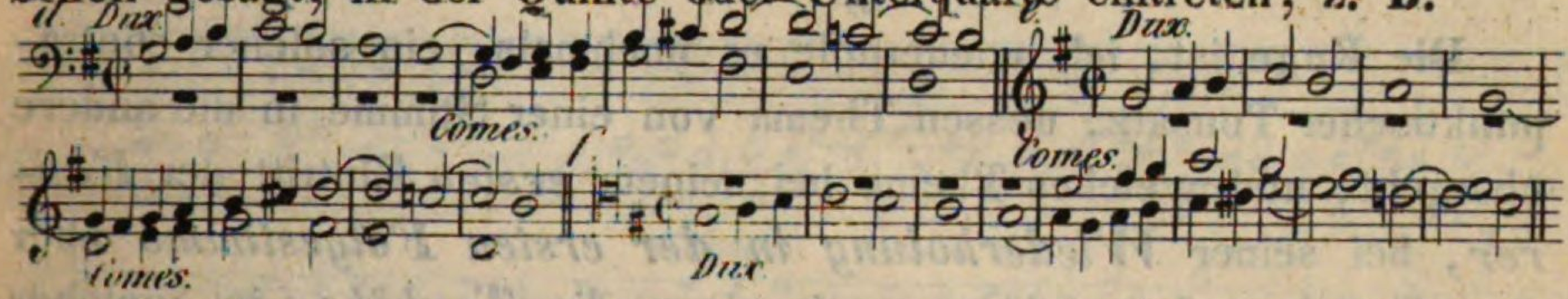
bei b steht der Führer im Alt und der Gefährte um eine Quinte höher im Diskant;

bei c steht der Führer abermals im Alt, der Gefährte aber um eine Quinte tiefer im Tenor, da hier die Quinte in ihrer Umkehrung als Unterquarte erscheint. —

Will man aber den Tenor oder den Diskant des vorstehenden Beispiels als die *anfangende,* und den Bass oder den Alt als die nächste ***Folgestimme*** notiren, so dürfen der Bass und der Alt nicht in der Quarte oder Unterquinte eintreten, sondern sie müssen dies in der Quinte oder Unterquarte thun; indem nunmehr der hier im Tenor oder im Diskant eintretende Führer, als in der Haupttonart der Fuge stehend, erscheint, folglich der im Bass oder im Alt eintretende Gefährte, wenn solcher in der Quarte oder Unterquinte einträte, die Haupttonart, wo nicht ganz verwischen, doch zweifelhaft lassen würde.

41) Letzteres ist z. B. bei allen Klavier- und Orgelfugen der Fall, obgleich dieser Umstand selten berücksichtigt wird. —

Wenn daher Tenor und Diskant der oben aufgestellten 3 Sätze a, b und c in der daselbst notirten Tonhöhe als *Führer* einer Quinten-Fuge eintreten sollen, so charakterisiren sie hierdurch auch nicht mehr die Tonart C dur, sondern die Tonart G dur, und der nunmehr im Alt oder im Bass eintretende *Gefährte* muss, wie schon gesagt, in der Quinte oder Unterquarte eintreten, z. B.



Hierüber werde ich mich weiter unten noch umständlicher aussprechen.

§. 22.

In den drei ersten Beispielen des vorhergehenden §'s treten der Bass und Alt als Führer, und der Tenor und Diskant als Gefährte ein; sowie in den drei letzten Beispielen desselben §'s der Tenor und Diskant als Führer, und der Bass und Alt als Gefährte eintreten. Da nun die Fuge nach demjenigen Intervall, in welchem der Gefährte gegen den Führer eintritt, ihre Benennung als Quinten- oder Octaven-Fuge erhält, so erscheinen obige 6 Beispiele auch als Anfänge von so viel *Quintenfugen*. —

Wenn aber das *Thema der Fuge* im *Basse*, und dessen *erste* Wiederholung im *Alt* eintritt, wodurch also der Bass als Führer und der Alt als Gefährte erscheinen, so kann letzterer auch nur in seinem Octavenverhältniss gegen den Bass eintreten, und es charakterisirt nunmehr der im Alt gegen den Bass eintretende Gefährte, eine *Octavenfuge*. Ebenso ist dies der Fall, wenn der Führer im Tenor und der Gefährte im Diskant eintritt und es macht, begreiflicher Weise, auch keinen Unterschied, ob bei der hier genannten Stimmenfolge die *höhere* oder die *tiefere* Octave *zuerst* eintritt. —

§. 23.

Die mit dem *Thema* der Fuge eintretende erste *Folgestimme* erscheint also jederzeit ebenmässig als der *Gefährte*, wie die mit dem *Fugenthema selbst anfangende Stimme als Führer der betreffenden Fuge* betrachtet wird, z. B.



Marpurg, welcher Tab. 29 des 1. Th. s. *Abhandlung von der Fuge* einige Beispiele dieser Art anführt, beurtheilt solche daher unrichtig, wenn er S. 96 des Textes sagt, es erscheine in einem solchen Falle der Führer oder Gefährte einer Fuge *zweimal* nacheinander.

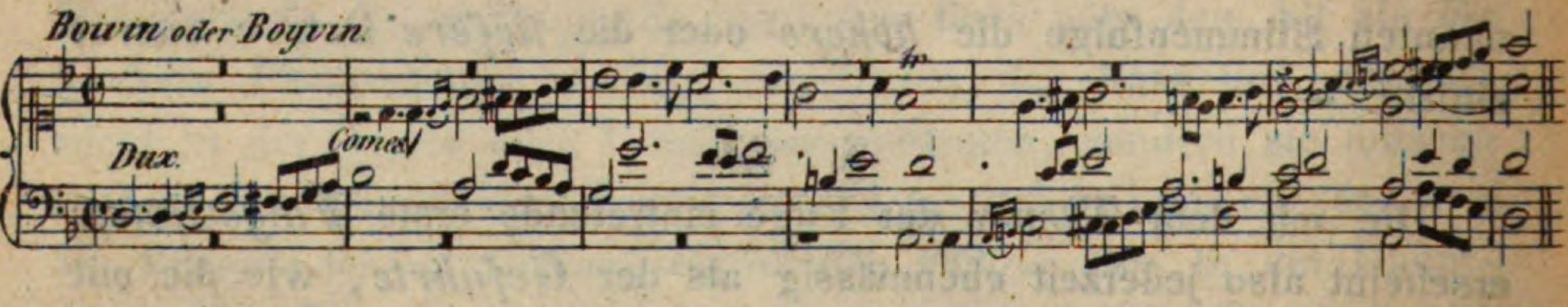
§. 24.

Die Fuge ist, ich wiederhole es nochmals, ein solcher contrapunktischer Tonsatz, dessen Thema von einer Stimme in die andere übergeht, und welches Thema bei seinem *ersten* Eintritt der *Führer*, bei seiner *Wiederholung in der ersten Folgestimme* aber der *Gefährte* heisst [42]; sowie dann die *Tonhöhe*, in welcher dieser Gefährte gegen seinen Führer eintritt, der betreffenden Fuge den Namen einer Quinten- oder Octavenfuge gibt.

Das in der *ersten Folgestimme* wiederholt werdende *Thema* einer Fuge wird also stets als der *Gefährte* betrachtet und benannt; und wenn daher, wie oben erwähnt, *der Bass* die *anfangende Stimme* und der *Alt* die *erste Folgestimme* ist, so erscheint der *Gefährte* einer solchen Fuge in *der Octave* und gibt ihr den Namen einer *Octavenfuge*.

Von den oben erwähnten, durch *Marpurg* mitgetheilten Beispielen sind das 1te und 2te derselben aus *Klavierfugen* entlehnt, und hier hat der Componist des ersten Beispiels, *Boivin* oder *Boyvin* [43], allerdings das Versehen begangen, den Alt in der Octave gegen den *Tenor* eintreten zu lassen, statt dass es hier der *Diskant* seyn sollte. Allein diese in der *Octave* Statt findende *erste Wiederholung des Themas* erscheint unter allen Umständen als *Gefährte* und nicht wie *Marpurg* meint, als *nochmals eintretender Führer*.

Man sehe dieses Beispiel:

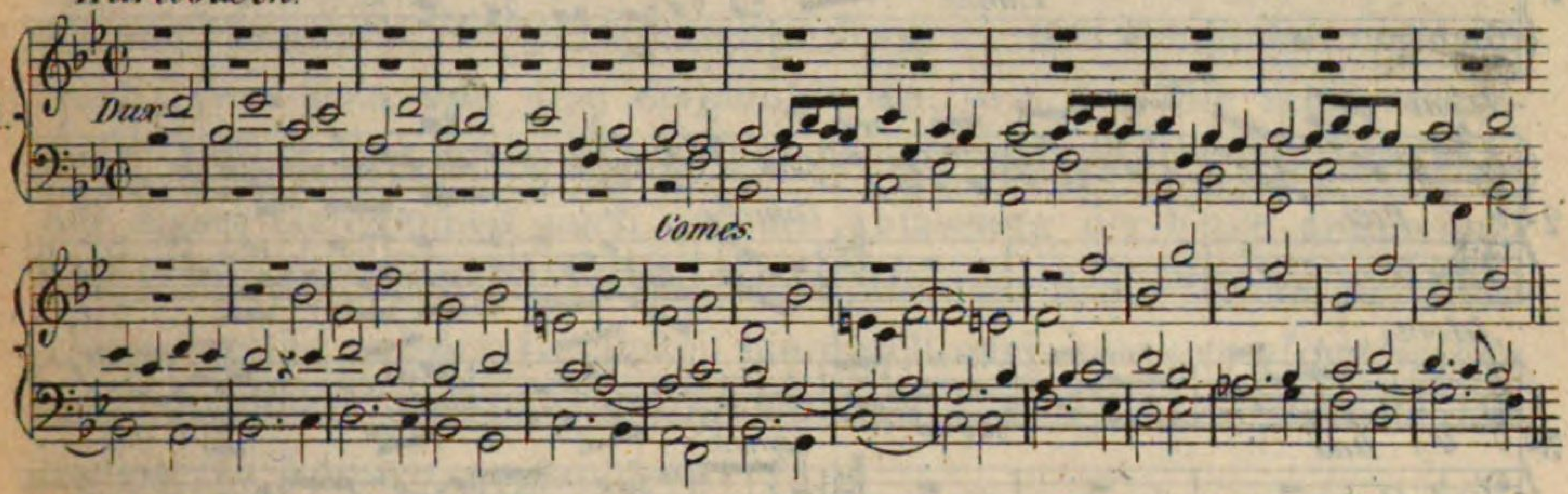


42) Wenn bei einer *mehr als zweistimmigen* Fuge (also z. B. bei einer vierstimmigen) *Führer und Gefährte* derselben bereits eingetreten sind; so wird das in der dritten und vierten Stimme eintretende Thema, je nachdem die betreffende Stimme den Gesang des Führers oder denjenigen des Gefährten enthält, die *Wiederholung* des einen oder des andern, oder auch der *zweite* Führer oder Gefährte genannt. —

43) *Jean Boivin* oder *Boyvin* lebte 1700 als Organist an der Hauptkirche zu Rouen, im Jahr 1720 aber als Musikverleger in Paris.

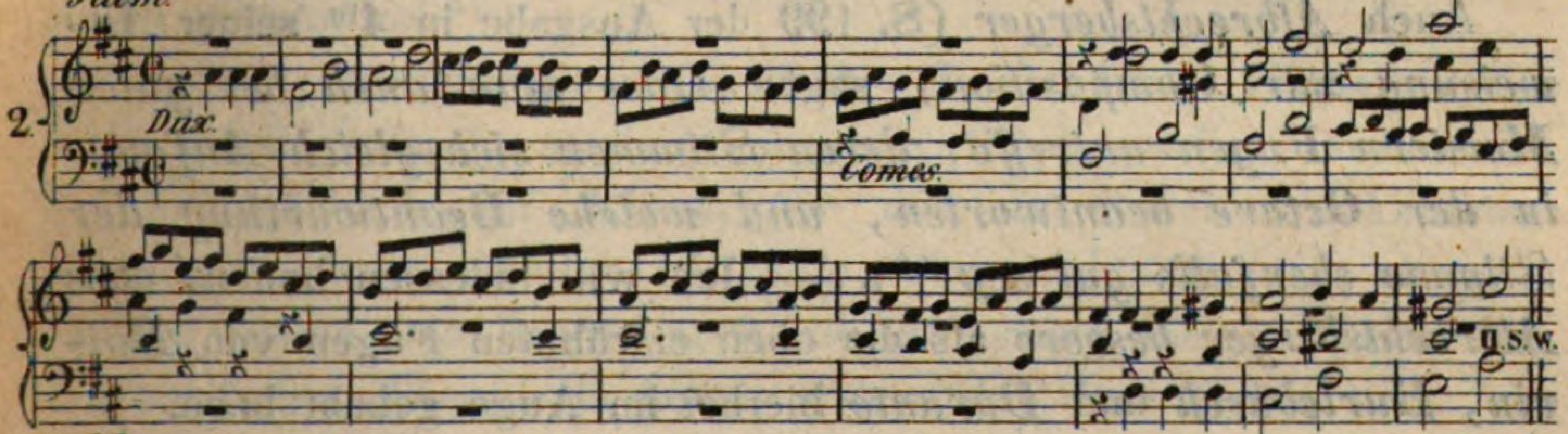
Das zweite der von *M.* mitgetheilten Beispiele ist von *Hurlebusch* [44]), und hier folget auf den anfangenden Tenor der *Bass* in der Unteroctave; mithin zwar in der oben erwähnten Beziehung seines *Tonhöheverhältnisses* zum Tenor ebenfalls falsch abgefasst, dem ungeachtet aber immer als Gefährte zu betrachten, z. B.

Hurlebusch.



In demselben Werke von *Hurlebusch* [45]), aus welchem *Marpurg* das vorstehende Beispiel entlehnt hat, befinden sich noch 2 *Octavenfugen*, deren Anfangstakte ich nachstehend mittheile, und woraus sich ebenfalls ergibt, dass auch hier die Tonführung *der ersten Folgestimme* nicht als *wiederholter Führer*, sondern nur *als Gefährte* zu betrachten ist, z. B.

Idem.



Idem.



44) *Conrad Friedrich Hurlebusch* gegen das Ende des 17. Jahrhunderts in Braunschweig geboren, war 1723 Kapellmeister in Stockholm, privatisirte dann in Hamburg, kam von da als Organist an die alte reformirte Kirche nach Amsterdam, und lebte daselbst noch 1762.

45) *Compositioni musicale per il Cembalo, divise in due parti*, Hamburg (173-) in Querfolio.

Auch in nachstehend in ihren Anfangstakten notirten 3 Klavierfugen von *Durante* [46]) tritt der Gefährte jedesmal in der *Octave* ein.



Ich werde vielleicht im 4. Abschnitte des 6. Capitels nochmals auf vorstehend angeführte Fugen zurückkommen, da sie als *Klavierfugen* nicht so abgefasst sind, wie sie es seyn sollten; bemerke aber wiederholt: *dass der Eintritt des Gefährten in der Octave* nicht fehlerhaft ist.

Auch *Albrechtsberger* (S. 199 der Ausgabe in 4to seiner *Anweisung zur Composition*) sagt: *Dass man auch bei guten Meistern Fugen antreffe, deren Stimmen sich gleich Anfangs in der Octave beantworten, und welche Beantwortung der Stimme ebenfalls gut sey* [48]). — Ich will indessen hoffen, dass *Albrechtsberger bessere* als die oben erwähnten Fugen von *Boivin, Hurlebusch* und *Durante* hierbei im Auge gehabt habe. —

§. 25.

Ich komme nunmehr wieder auf die *Abfassung des Gefährten einer Quintenfuge* zurück.

46) *Francesco Durante*, geb. 1693, † 1755, war Kapellmeister am Conservatorio di Santo Onofrio in Neapel, und war der Lehrer von *Pergolese, Sachini, Piccini, Guglielmi etc.*

47) Nach der damals üblichen Vorzeichnung blieb jedesmal das *letzte* Versetzungszeichen weg; daher alle 3 Fugen von *Durante* ein Versetzungszeichen zu wenig haben. — Ein Mehreres hierüber enthält der 1. Abschnitt des 7. Capitels. —

48) Bei den l. c. von *Albrechtsberger* aufgestellten verschiedenen Wiederschlägen erscheinen jedoch diejenigen derselben, in welchen die dritte gegen die zweite Stimme in einem Octaven-Verhältniss steht, wie z. B. bei No. 3, 4, 6, 9, 10 und 12 derselben, unrichtig aufgeführt, indem diese in ihrem Octaven-Verhältniss eintretende dritte Stimme nicht als eine Wiederholung des Führers, sondern nur als eine solche des Gefährten betrachtet werden kann.

So einfach nun auch die *Lehre über die Abfassung des Gefährten* in der Natur der Sache selbst begründet erscheint, so verwickelt und mit so manchen Ungereimtheiten vermischt findet man solche doch fast allgemein vorgetragen. —

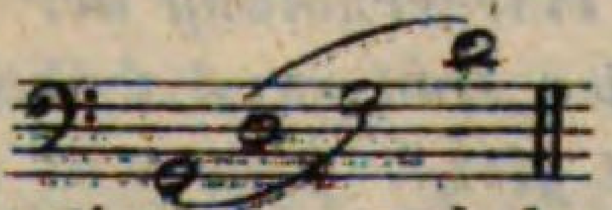
Ich habe schon bemerkt und bewiesen, dass die Fugen *früherer Zeiten* von einer ganz anderen Beschaffenheit gewesen sind, als die heutigen Tages gesetzten Fugen; und bemerke nunmehr noch: dass man von dem Zeitpunkte an, wo man die missverstandene *Lehre der alten Tonarten* wieder auf's Tapet gebracht und bei dieser Gelegenheit auch auf die Abfassung der Fuge angewandt hat, eine und dieselbe *authentische* Melodie des Führers bei ihrer Uebertragung auf den Gefährten hierdurch auch zu einer *plagalischen* und umgekehrt eine *plagalische* zu einer *authentischen* Melodie umändern zu können geglaubt hat [49]).

Sulzer, im Artikel *Fuge* seiner Theorie der schönen Künste, drückt sich hierüber in folgenden Worten aus: „*Der Führer und der Gefährte haben in jeder Fuge das Verhältniss gegeneinander, dass sie nach der Weise der ehemaligen Kirchentonarten behandelt werden: nämlich der eine hat die authentische, der andere die plagalische Tonart. Dieses wird auch beobachtet, wenn gleich das Stück in einer der heutigen Tonarten gesetzt ist* [50]).

Sulzer, welcher die musikalischen Artikel seines Wörterbuches nicht selbst verfasst, sondern nur redigirt hat, verliess sich hierbei hauptsächlich auf *Kirnberger* und da dessen musikalische Kenntnisse zwar ziemlich *vielseitig*, aber nichts weniger als *geordnet* waren, so konnte auch die Abfassung dieses Theils der *Sulzer'schen Theorie* in keiner andern Art Statt finden.

Fux, welcher sich im „*gradus ad parnassum*“ zwar auf dieselbe Weise über die Abfassung des Gefährten ausspricht, fügt jedoch noch die Bemerkung hinzu: dass man hierbei mehr auf den

49) Wenn man z. B. das G der grossen Octave als die *tiefste* Note des §. 21 erwähnten *Tonhöheverhältnisses* annimmt, in welchen die 4 Stimmen Bass, Tenor, Alt und Diskant zu einander stehen, z. B.



so stehen zwar der Bass und Alt in der *authentischen*, und der Tenor und der Diskant in der *plagalischen* Octave der Tonart G; allein es ergibt sich hieraus auch von selbst, dass eine *authentische* Tonführung (Melodie) nicht zugleich eine *plagalische*, oder umgekehrt eine *plagalische* zugleich eine *authentische* seyn kann. —

50) Auch im Artikel *Gefährte* heisst es im *Sulzer'schen* Wörterbuch: „*Der Gefährte tritt allemal am Ende des Führers ein, und hat seinen Gesang in der plagalischen Tonart, wenn der Führer die authentische hat, und umgekehrt.*“

Gesang, als auf die *Tonart* sehen müsse. Seine eigenen Beispiele dieser Art stimmen aber nicht immer hiermit überein, wie ich weiter unten zeigen werde [51]).

§ 26.

Obgleich nun hierdurch mit dürren Worten gesagt ist, *dass Führer und Gefährte einer Fuge in dem gegenseitigen Verhältnisse zu einander stehen; dass wenn der eine die authentische Tonart habe, der andere die plagalische haben müsse;* so darf dies doch nur auf nachstehend erklärende Art verstanden und angewandt werden:

Da jeder Wiederschlag einer Fuge auch seiner *Tonart* entsprechend abgefasst seyn, mithin auch in derselben Tonart geschlossen werden soll, in welcher man ihn angefangen hat; so hat man geglaubt, in Betreff einer Quintenfuge folgende drei Hauptregeln desfalls aufstellen zu müssen, nämlich:

1) dass wenn der Führer auf der Prime der Tonart eintritt und schliesst, der auf der Quinte der Tonart eintretende und schliessende Gesang des Gefährten so zu betrachten sey, als wenn er der plagalischen Octave der betreffenden Tonart angehöre; und

2) dass wenn der Führer auf der Quinte der Tonart eintritt und in diesem Falle aber auf der Prime derselben schliesst, der Gefährte auf der Octave der Tonart eintreten und auf der Quinte derselben schliessen soll [52]), und dass

3) an derjenigen Stelle, wo der auf der Prime der Tonart eintretende Führer sich nach der Quinte der Tonart hinwendet und schliesst, der auf der Quinte der Tonart eintretende Gefährte sich wiederum nach der Prime oder Octave hinwenden und schliessen soll.

§. 27.

Statt nun in Folge der vorstehenden Erklärung die richtige Abfassung des Führers und Gefährten einer Quintenfuge zu beurthei-

51) Ich will bei dieser Veranlassung die am Schlusse des 6. §'s erwähnte Erklärung hierher setzen, welche *Fux* von der Fuge gibt: „*Die Fuge ist von der folgenden Stimme eine Wiederholung der Noten, welche Noten in der vorhergehenden Stimme gesetzt worden sind, und wobei man auf die Tonart, item auf einen ganzen und halben Ton Acht gibt.*" *Fux* will durch diese Erklärung die Abfassung des Gefährten einer Fuge von derjenigen einer blosen *Nachahmung* unterscheiden; da er sich aber etwas unverständlich ausgedrückt hat, so lässt *Riepel*, aus dessen Manuscript „*der Fugenbetrachtungen*" ich *diese deutsche Uebersetzung* der fraglichen Stelle entlehnt habe, den *Diskantisten* die naive Bemerkung machen: „*Diese Erklärung mag noch so deutlich seyn, für mich ist sie dunkel.*"

52) Ich werde mich weiter unten noch insbesondere über diesen Umstand aussprechen.

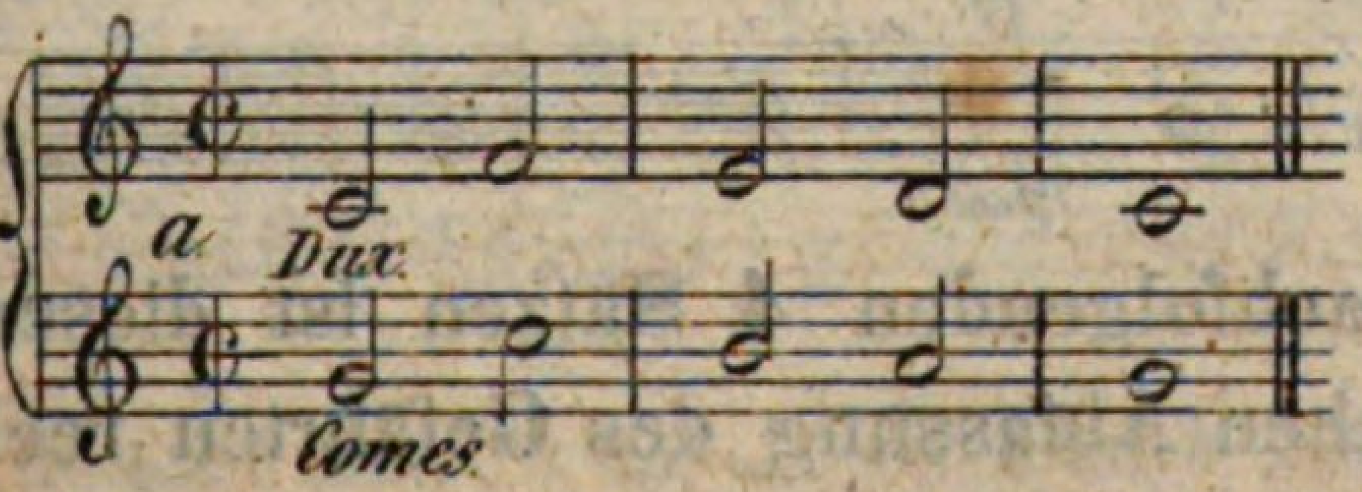
len, so hat man die fragliche Vorschrift über die Tonführung von der Prime zur Quinte, oder von der Quinte zur Octave im Gesange des Führers, nicht allein auf jede darin vorkommende Fortschreitung von der Prime zur Quinte, oder von der Quinte zur Octave, sondern auch auf jede melodische Anwendung dieser beiden Intervalle fälschlich bezogen, und hierdurch nicht allein die vermeintlich richtige Abfassung des Gefährten oft sehr erschwert, sondern auch das von einem auf diese Weise behandelnden (misshandelten) Gefährten vorzutragende *Thema* der Fuge mitunter ganz unkenntlich und auch unsangbar notirt.

Ich will nun nachstehend die Tonfolge des Führers und Gefährten einer Quintenfuge von der Prime bis zur Octave und von der Quinte bis zu deren Octave in Noten hersetzen, z. B.



53)

Hier sind also in der *Durtonart* alle Stufen bis auf die siebente Stufe, und in der *Molltonart* bis auf die zweite Stufe, in beiden Tonfolgen, nämlich in derjenigen des Führers und derjenigen des Gefährten, einander vollkommen gleich. Nach der bisherigen Lehrart unterlag nun freilich bei einer in der Durtonart stehenden Melodie des Führers, welche von der *Prime* ausgehend die *Quarte* nicht übersteigt, die Abfassung des um eine Quinte höher eintretenden Gefährten keiner Schwierigkeit, da beide Tonführungen, was die Tongrösse ihrer *Intervalle* betrifft, einander ganz gleich sind, z. B. a.

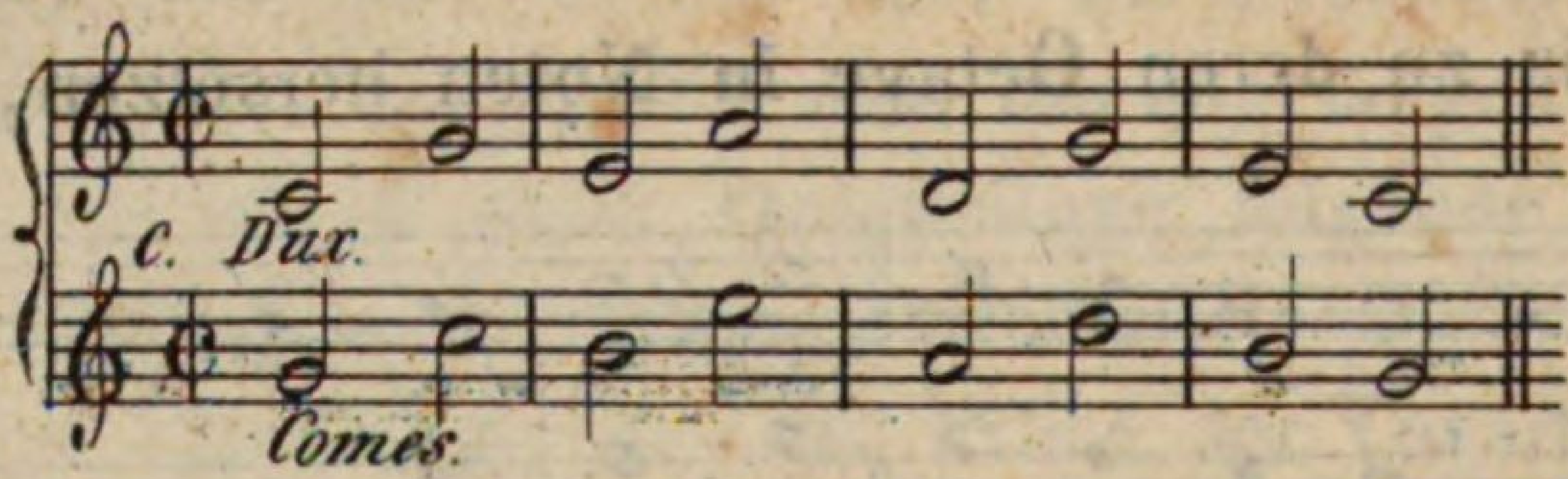


Dieses ist auch alsdann noch derselbe Fall, wo die Melodie des Führers bis zur Quinte und darüber geht, wenn nur diese Quinte nicht unmittelbar mit der Prime der Tonart in Berührung kommt, wie z. B. im nachstehenden Satze b.

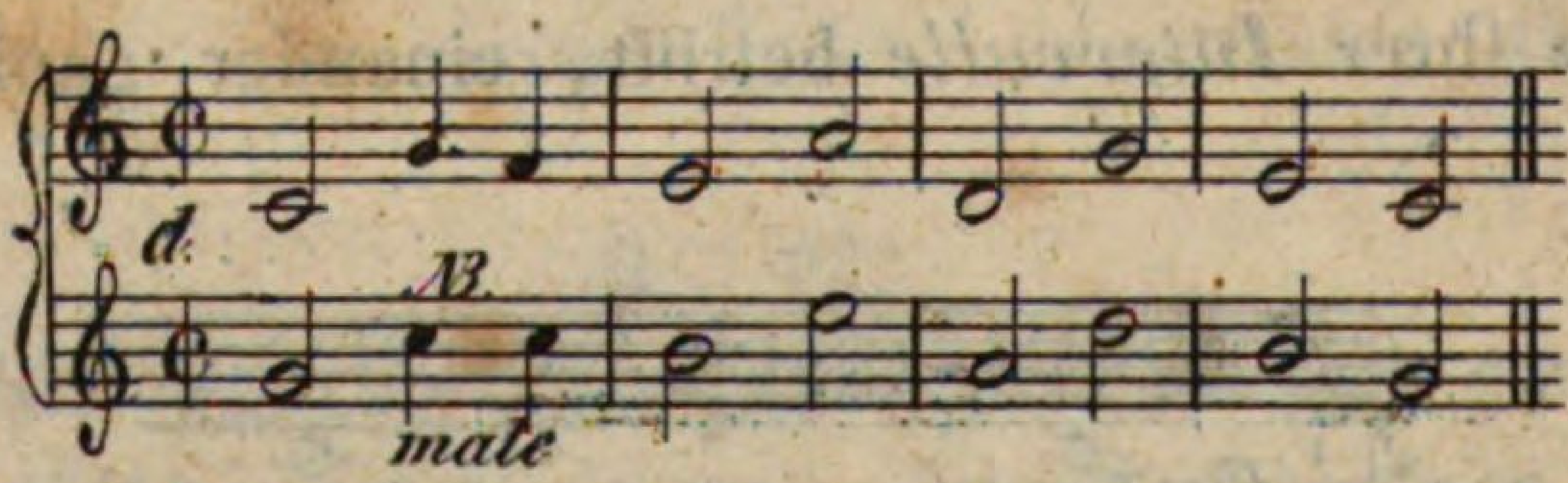
53) Den Grund, wesshalb ich hier die Tonleiter der Molltonart *nur abwärtsgehend* notirt habe, werde ich weiter unten, wo von der Abfassung des Gefährten in der Molltonart noch besonders gehandelt werden soll, mit anführen. —



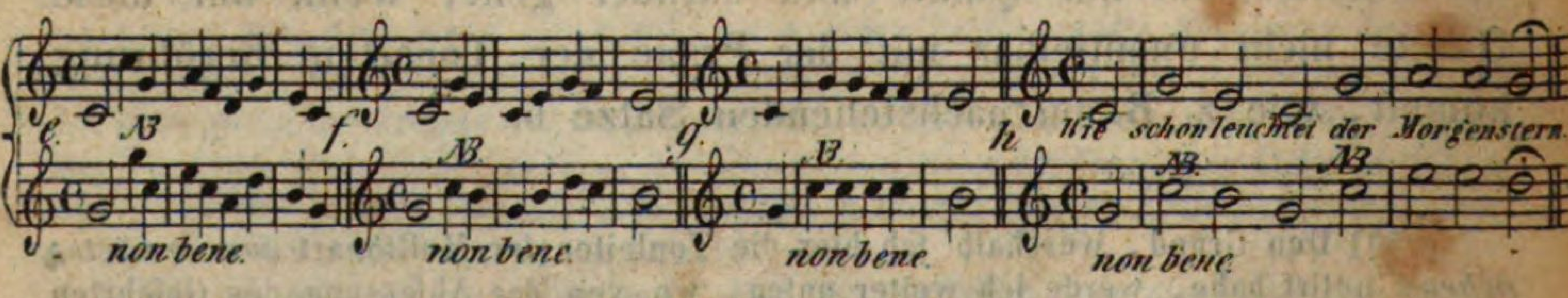
Wenn aber der Führer statt der Quartenfortschreitung c—f des obigen Beispiels die Quintenfortschreitung c — g erhalten haben würde, so müsste, nach der oben angeführten alten Lehrart, der Gefährte die Quartenfortschreitung von der Quinte zur Octave machen, und somit *unverändert* wie beim vorigen Beispiele bleiben, z. B. c.



Hierdurch ergibt sich indessen schon die eine Inconsequenz, *dass zweierlei Führer nur einerlei Gefährte haben*, was jedoch bei einem Thema, wie das vorstehende, noch nicht mit *male* zu bezeichnen ist. Eine weitere und bedeutendere Inconsequenz zeigt sich aber dann, wenn die Quinte um ½ ihrer Dauer abgekürzt, und ihr die Quarte nachschlagend hinzugefügt wird, indem nun, nach der *alten* Abfassungsart des Gefährten, dieser statt der fraglichen *Secundenfortschreitung* dieselbe Note 2 mal nacheinander erhalten muss, z. B. d.



Auch aus nachfolgenden 4 Sätzen ist dieser Missgriff bei der bisher gewöhnlichen Abfassung des Gefährten recht deutlich zu ersehen, z. B. e, f, g, h.

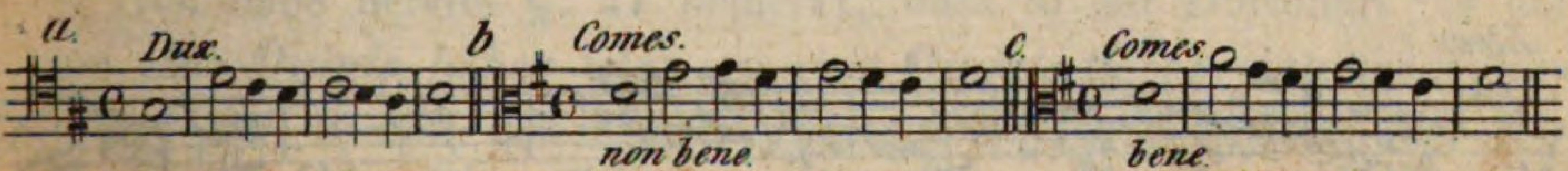


§. 28.

Ich will nachstehend noch einige Sätze dieser Art, unter Namhaftmachung ihrer Verfasser, mittheilen, z. B. von *Joseph Fux.*



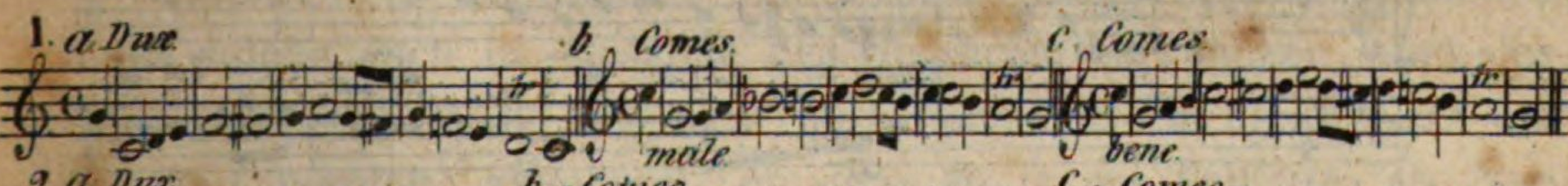
Hier beantwortet [54]) *Fux* den Satz a auf die bei b und c notirte Weise, gibt jedoch der letzteren Antwort den Vorzug. Dass solche aber nur so wie bei d notirt richtig ist, wird man sogleich erkennen. Im nachfolgenden Beispiel von *Albrechtsberger* wird der Satz a bei b und c auf zweierlei Art vom Verfasser beantwortet, von welchen beiden Antworten aber nur die *zweite* die richtige ist, z. B. a, b, c.



Ebenso führt *Albrechtsberger* im nachstehenden Beispiele *zweierlei* Art von Antwort an, von welchen aber die zweite unrichtig ist, z. B. a, b, c.



Auch nachstehende 2 Beispiele von *Kirnberger* erscheinen, sowie deren Gefährte bei b notirt steht, unrichtig, und nur wie bei c notirt, richtig behandelt, z. B. 1. a, b, c und 2 a, b, c.





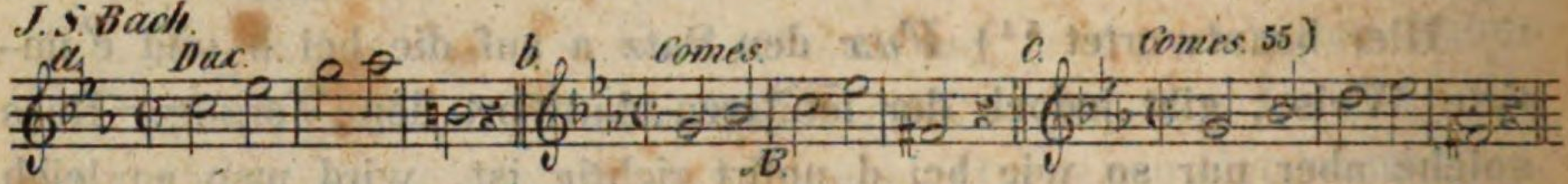
Auch nachstehender Satz von *J. S. Bach* erscheint in der mit NB. bezeichneten Notirung richtiger behandelt, z. B. a, b, c.



54) Nach der bereits gemachten Bemerkung ist unter einer solchen Antwort jederzeit *die Tonführung des Gefährten* zu verstehen, so unpassend solche auch als Antwort zu bezeichnen ist, da sie nur eine *Wiederholung* des ihr vorhergehenden Satzes enthält.

§. 29.

Aber nicht allein die *unmittelbare* Aufeinanderfolge der Prime und Quinte, oder der Quinte und Octave wurde auf die im vorhergehenden §. bemerkte Art behandelt; sondern es geschah dies, wie bereits gesagt, auch dann, wenn zwischen der Quinte und Prime der Tonart noch deren Terz eingeschoben ward, z. B.



Im nachfolgenden Beispiele erscheint das erwähnte Verfahren noch auffallender, indem die 5 ersten Noten des Gefährten eine ganz verschiedene Tonfolge gegen diejenige der 5 ersten Noten des Führers enthalten, z. B.



Hier sollte der Gefährte auf seiner 1ten und 5ten Note cis statt h haben.

Freilich müsste zu dem auf diese Weise umzuändernden Gesang des Gefährten im *Contrapunkte* cis statt c gesetzt werden, z. B. auf nachstehende Art:



Aber auch ausser der eben angeführten Stelle finden sich noch so manche *ähnliche* Sätze in dieser Fuge, welche man getrost *umschreiben* dürfte, da solche, so wie sie im Original vorkommen, des *Kirnberger'schen Grundbasses ungeachtet* [56]), nur unharmonisch zu nennen sind. —

55) Dieser von mir hinzugefügte *Comes* erscheint daher richtiger, als der unter b notirte. —

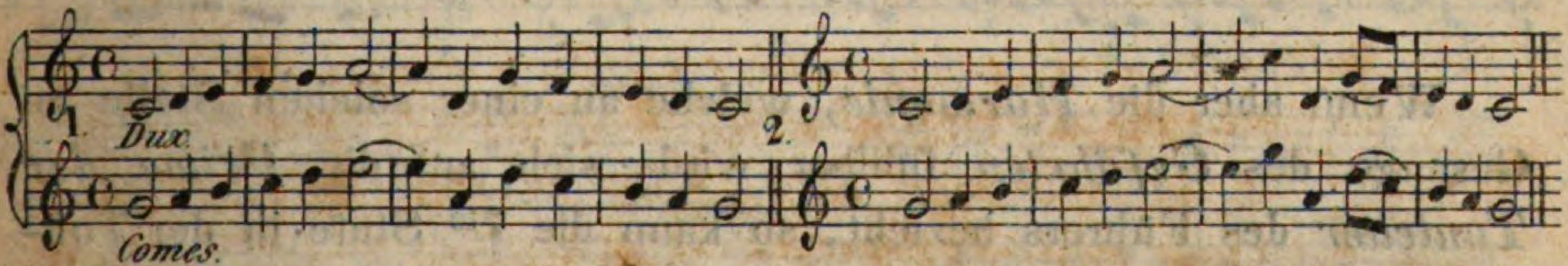
56) *Kirnberger* hat nämlich in seinem Werke: *Die wahren Grundsätze zum Gebrauche der Harmonie, Berlin 1773*, die Harmoniefolge, welche in dieser Fuge von *J. S. Bach* vorkommen, da man solche für so *kunstvoll* gehalten, dass sie auch den grössten Meistern der damaligen Zeit für unauflöslich geschienen, auf ihre *Grundaccorde* (seiner Meinung nach) zurückgeführt; hierdurch aber solche unharmonische

§. 30.

Dadurch, dass der Gefährte als eine *solche Wiederholung des Fugenthemas* erscheint, welche in einer *andern* (zweiten) *Stimme* Statt findet, nimmt allerdings diese *Wiederholung* zugleich den Charakter einer *Nachahmung* an; und in dieser Beziehung gestattet die Abfassung des *Gefährten* einer Fuge, auch *diejenigen Abänderungen,* welche bei Abfassung einer *Nachahmung* erlaubt sind [57]. Hiernach kann nun dieses oder jenes *Intervall* im Gesange des Gefährten mit dem ihm zunächstliegenden umgetauscht werden, wovon jedoch die zusammenhängenden *Secundenfolgen* [58] des Führers auszunehmen sind, da solche *unverändert* im Gefährten wiederholt werden müssen [59].

§. 31.

Ich habe bereits §. 27 bemerkt, dass in der Durtonart [60] der um eine *Quinte höher* oder um eine *Quarte tiefer* eintretende Gefährte alle Stufen des Führers, mit alleiniger Ausnahme der 7ten Stufe, in *derselben Tongrösse* besitzt; somit jedes Thema einer Quintenfuge, in welcher die 7te Stufe der Tonleiter, hier also die grosse *Septime, nicht* enthalten ist, um 5 Töne höher, in unveränderter Intervallengrösse, im Gefährten wiederholt werden kann, z. B.



Enthält aber die Melodie des Führers die *grosse Septime,* so muss solche auch im Gesange des Gefährten vorkommen, und dessen ausserdem *kleine Septime* muss nunmehr in die *grosse* umgeändert werden; gleichviel, ob diese Stufe der Tonleiter als *Septime* oder als *Untersecunde* erscheint, z. B.

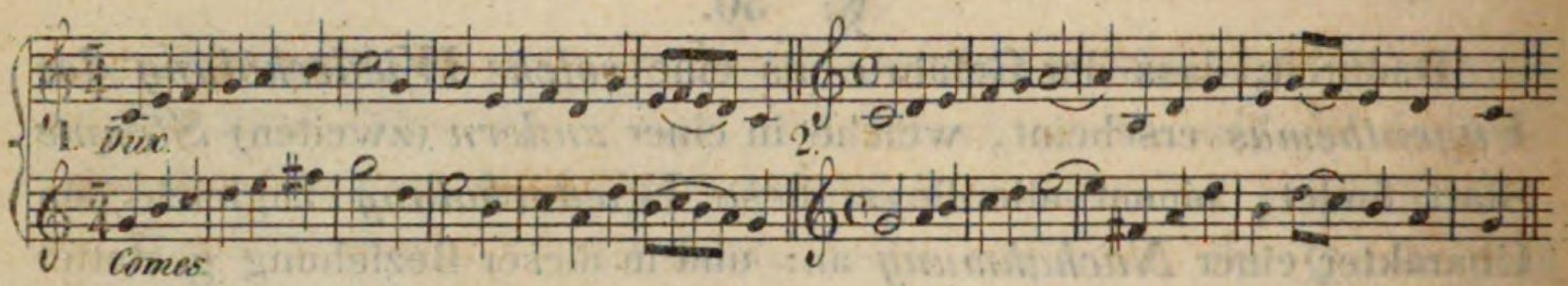
Stellen, wie z. B. die fragliche, um nichts harmonischer gemacht. — Man gehe sein angeführtes Werk mit Aufmerksamkeit durch und urtheile dann selbst. Das Fugenthema selbst ist zwar recht sangbar; allein der harmonisch unbestimmte Charakter seiner *durchgehenden* Noten ist nicht mit der erforderlichen Aufmerksamkeit und jeden Falls ganz inconsequent behandelt. —

57) vide Lehre des Canons §. 9 — 30. —

58) Auch alle *Verzierungsnoten* im Gesange des Führers sollen im Gesange des Gefährten *unverändert* bleiben.

59) Dass hier nur von einer *Quintenfuge*, nicht aber auch von einer *Octavenfuge* die Rede seyn kann, ergibt sich wohl von selbst.

60) Dasjenige, was hier über einen in der *Molltonart* stehenden Führer zu bemerken ist, wird weiter unten vorkommen. —



Und nur dann, wenn diese Stufe der Durtonleiter als *Verzierungsnote* erscheint und dabei ohne Berührung mit der Octave bleibt, bedarf es keiner Erhöhung derselben im Gesange des Gefährten, z. B. a, b, c.



Kommt sie aber, als Verzierungsnote, mit der *Octave* oder mit der *Prime* der Tonleiter in Berührung, so muss sie *auf gleiche Weise* im Gesange des Gefährten behandelt werden, z. B. 1. a, b, c. 2. a, b, c.



Wenn aber die *Harmonie,* welche an einer solchen Stelle im Gesange des *Gefährten* fühlbar wird, sich auf die *Prime der Tonleiter* des Führers bezieht, so kann die 7te Stufe in der Tonleiter des Gefährten *unverändert* bleiben z. B.

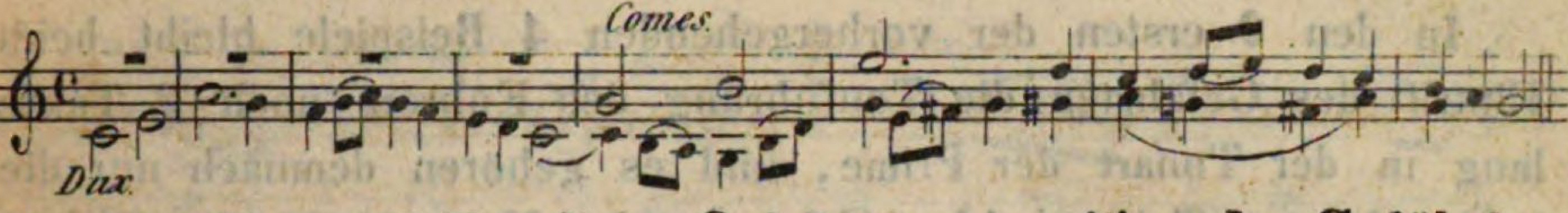


§. 32.

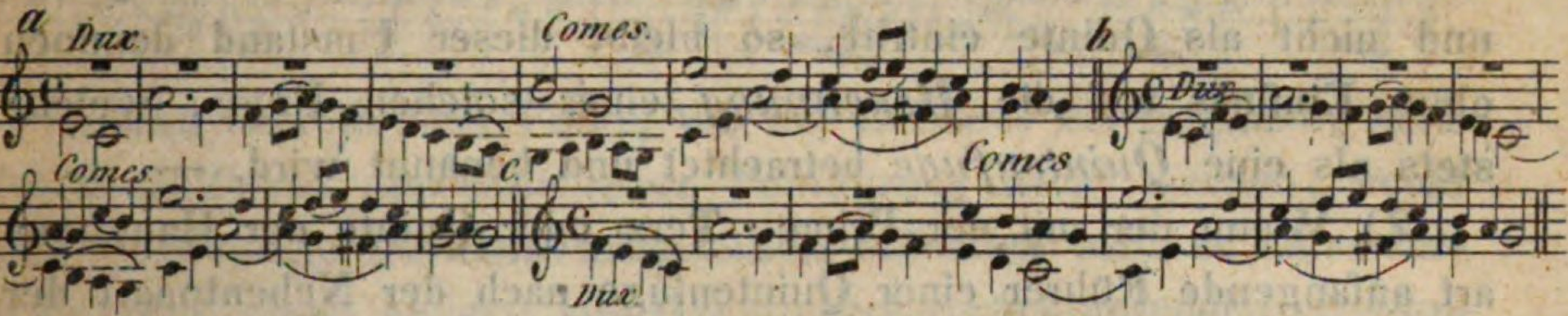
Was nun die durch die Tonführung des Führers zu veranlassende *Abänderung* im Gesange des um eine Quinte höher einzutretenden Gefährten betrifft, so bemerke ich dessfalls:

1) Wenn der Gesang des *Führers* mit der *Prime* der Tonart anfängt und endigt, so erhält der Gefährte den *ganzen Gesang um eine Quinte höher* [61]), z. B.

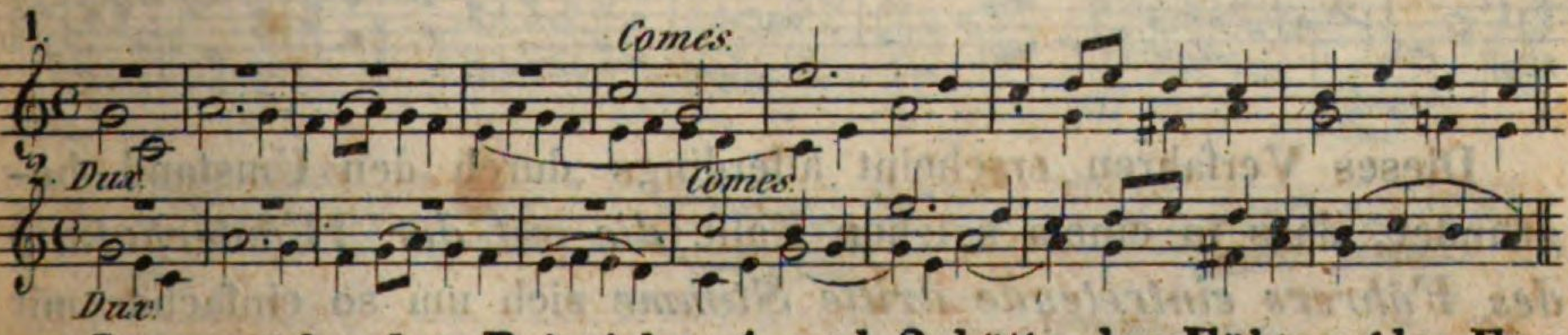
61) Dass es in der Hauptsache keinen Unterschied macht, ob der Gefährte einer Quintenfuge um eine Quinte oder Duodezime *höher* oder um eine Quarte oder Undecime tiefer eintritt, habe ich bereits bemerkt.



Auch dann erleidet diese *Quintentransposition des Gefährten* keine Abänderung, wenn der Gesang des Führers mit der *Terz* der Tonart anfängt; oder wenn der Prime noch die Secunde, oder der Terz noch die Quarte der Tonart vorhergeht, z. B. a, b, c.



Wenn aber der Gesang des Führers mit der *Quinte* der Tonart *anfängt* und nach der §. 26 unter Ziffer 2 angeführten Regel auf der Prime (oder auch auf der Terz der Haupttonart) schliesst, so ist es eben kein *Muss*, dass der Gefährte auf der Octave, statt in Folge seines Quintenverhältnisses — auf der *None* der Tonart eintritt, sondern es kommt hierbei lediglich darauf an, ob solches die Schlussnote des Führers auch gestattet, und ob in einem solchen Falle die *Wiedererkennung des Fugenthemas* nicht gestört erscheint, z. B. 1 und 2.



In vorstehenden Beispielen 1 und 2 hätte der Führer (das Fugenthema) noch einen Anhang erhalten müssen, wenn man den Gefährten hätte auf der *None*, statt auf der *Octave* eintreten lassen wollen, und somit erscheint dieser Eintritt des Gefährten auf der Octave der Tonart sogar nothwendig. —

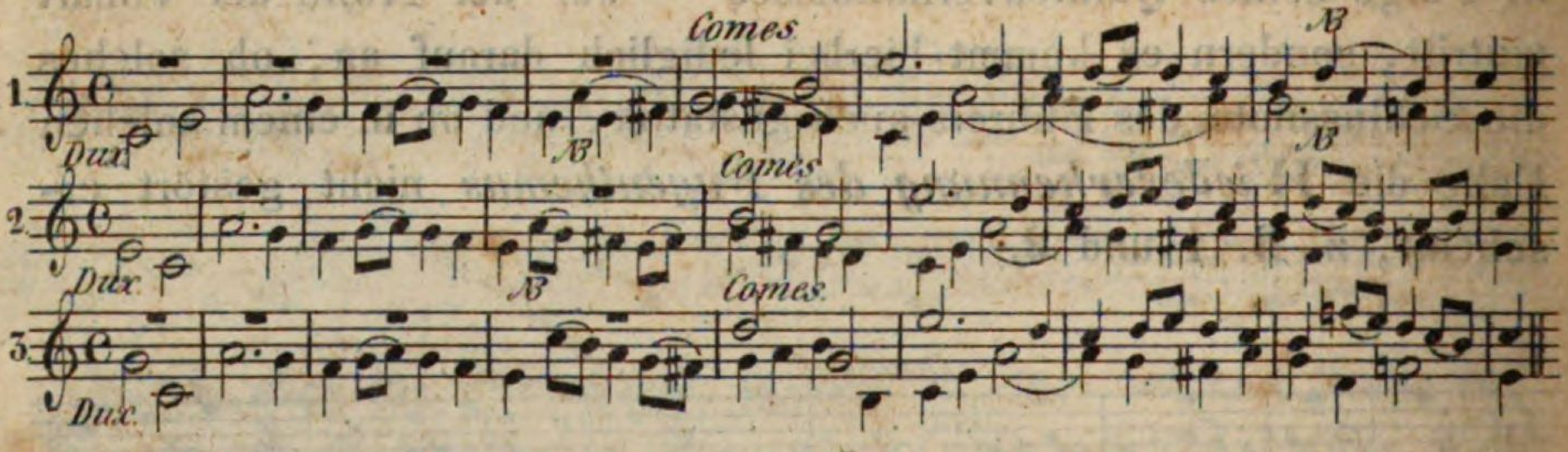
Wenn man aber beim Eintritt des Gefährten die Tonführung des Führers auf nachstehende Art notiren will, so kann auch der Gefährte auf der None der Tonart eintreten, und es kann, in diesem Falle, die fragliche *Quintentransposition* unverändert bleiben, z. B. 3, 4.



In den 2 ersten der vorhergehenden 4 Beispiele bleibt beim Eintritt des Gefährten die Tonführung des Führers noch 2 Takte lang in der Tonart der Prime, und es gehören demnach nur die beiden letzten Takte *beider Stimmen* der Nebentonart der Quinte an, dagegen in den beiden letzten Beispielen sogleich beim *Eintritt* des Gefährten auch die Tonart der Quinte fühlbar wird. —

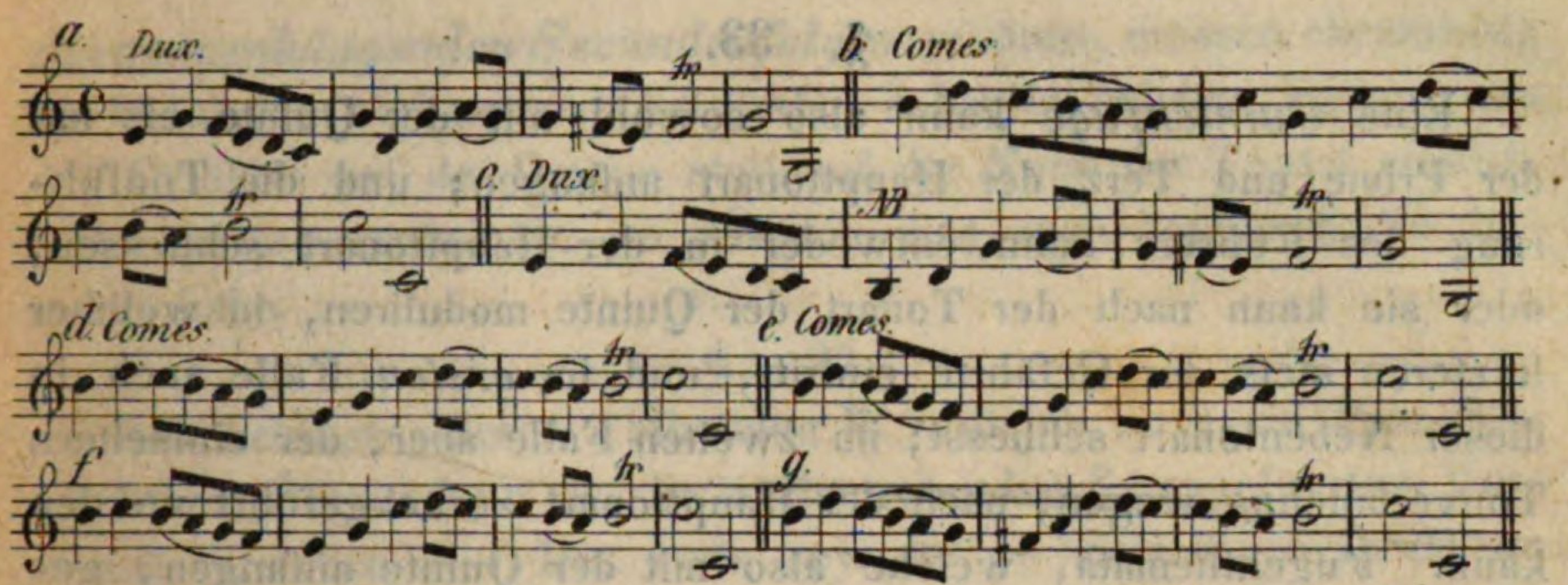
Obgleich nun in den fraglichen Beispielen 1 und 2 die *erste* Note des Gefährten gegen die erste Note des Führers als Quarte und nicht als Quinte eintritt, so bleibt dieser Umstand dennoch ohne Einfluss auf die *Benennung* einer solchen Fuge, welche stets als eine *Quintenfuge* betrachtet und benannt wird. —

2) Wenn der mit der Prime, Terz oder Quinte der Haupttonart anfangende Führer einer Quintenfuge nach der Nebentonart der Quinte ausweicht und auch darin schliesst, so lässt man gewöhnlich den in der Nebentonart der Quinte eintretenden Gefährten, an derjenigen Stelle, wo der Führer die fragliche Ausweichung nach der Quinte beginnt, nach der Haupttonart zurückkehren, z. B.

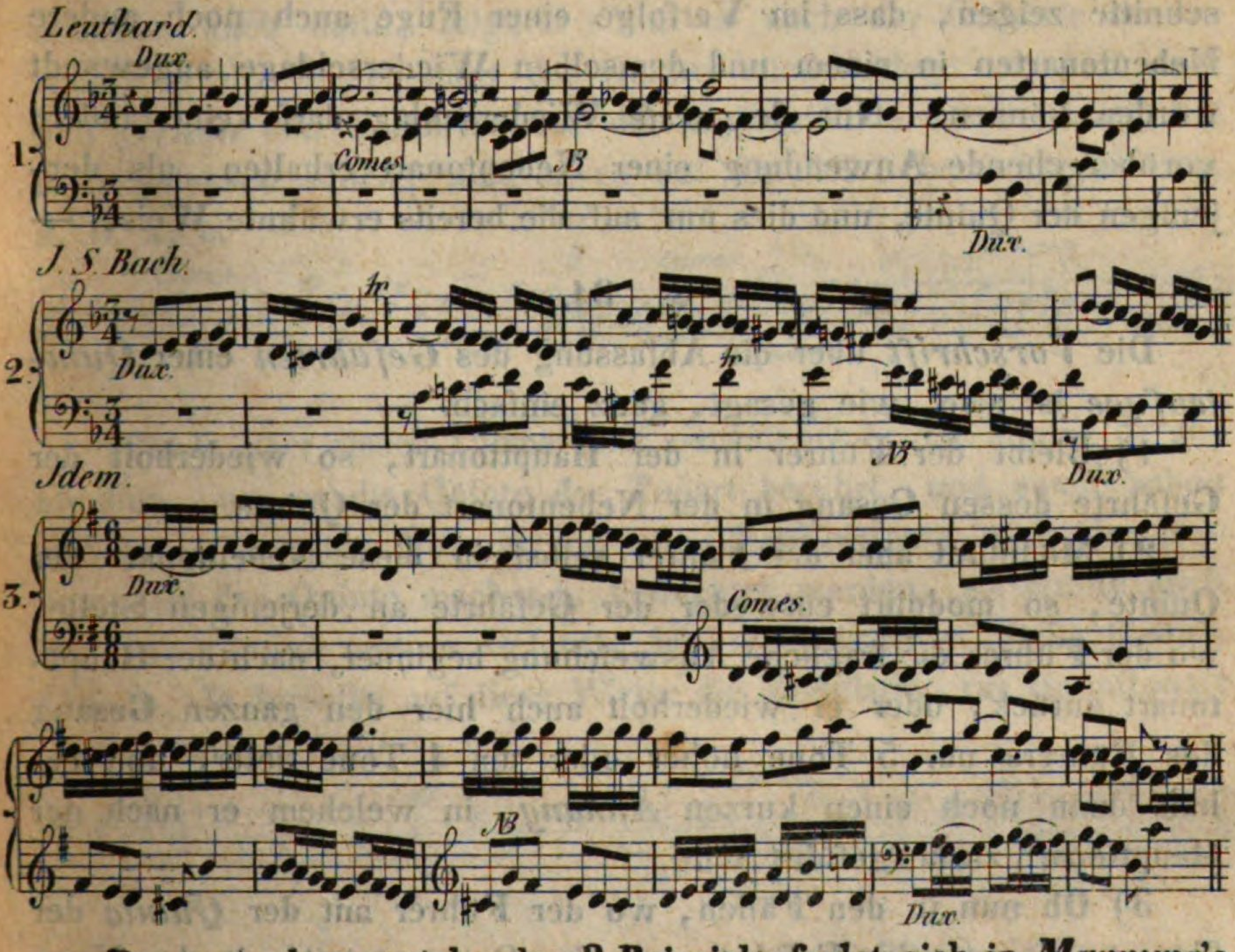


Dieses Verfahren erscheint allerdings durch den Umstand begründet, dass in einem solchen Falle *die mit der Wiederholung des Führers eintretende dritte Stimme* sich um so einfacher mit der fortzuführenden zweiten Stimme verbinden lässt, allein es ist solches nicht durchaus nothwendig und kann in einem Falle, wie der nachstehende ist, eine so *verschiedenartige* Notirung des Gefährten eines und desselben Führers gestatten, dass man keiner derselben einen absoluten Vorzug einräumen kann. Der im Auge habende Fall ist nämlich folgender:

Wenn nachstehendes Thema bei a, dessen Gefährte ganz einfach wie bei b notirt werden kann, die kleine Abänderung wie bei c erhält, so kann nunmehr der hier anwendbare Gefährte auf die verschiedenen Arten bei d bis g abgefasst werden, ohne dass eine dieser verschiedenartigen Abfassung als *absolut unrichtig*, darum aber auch nicht als *absolut richtig* zu bezeichnen, und nur der Notirung bei g ein allenfallsiger Vorzug einzuräumen ist.



Wenn aber in dem Falle, wo der Gefährte die fragliche, nach der Haupttonart zurückkehrende Tonführung *nicht* machen, somit eine vollständige *Quintentransposition* enthalten soll, so muss derselbe noch einen kleinen zur Haupttonart zurückführenden *Anhang* (Zusatz) erhalten, wenn, wie gesagt, die nachfolgende *dritte* Stimme wiederum in der Haupttonart eintreten soll [62]), z. B.



Das erste der vorstehenden 3 Beispiele findet sich in *Marpurg's* Abh. v. d. Fuge, 1. Th. Tab. 15. Fig. 4, und die beiden andern stehen in *Bach's* wohltemp. Klavier. —

62) Dass aber die dritte Stimme einer vierstimmigen Quintenfuge auch mit einer Wiederholung des Gefährten eintreten kann, darüber werde ich mich in der vierten Abtheilung gegenwärtigen Abschnittes, woselbst von der Einrichtung des *Wiederschlages* die Rede ist, noch besonders aussprechen.

§. 33.

Eine *Quintenfuge* kann also sowohl mit der Quinte als mit der Prime und Terz der Haupttonart anfangen; und die Tonführung des Führers kann entweder in der Haupttonart schliessen, oder sie kann nach der Tonart der Quinte moduliren, in welcher letzteren stets der Gefährte eintritt, und im *ersten* Falle auch in dieser Nebentonart schliesst; im zweiten Falle aber, der einfachern Tonverbindung wegen, nach der Haupttonart zurückgeführt werden kann. Fugenthemata, welche also mit der Quinte anfangen, gehören darum noch nicht der *Nebentonart der Quinte*, sondern nur der *Haupttonart der Prime* an. Wenn also nach §. 26 jeder Wiederschlag einer Fuge in derselben Tonart endigen soll, in welcher er angefangen hat, so schliesst dies auch nicht die vorübergehende Anwendung einer *Nebentonart*, wie z. B. hier derjenigen der Quinte aus. — Allein ich werde in dem nachfolgenden 3ten Abschnitte zeigen, dass im Verfolge einer Fuge auch noch andere Nebentonarten in einem und demselben Wiederschlage angewandt werden können. Nur der *erste* Wiederschlag darf keine andere vorübergehende Anwendung einer Nebentonart erhalten, als derjenigen der Quinte, und dies nur auf die bereits erwähnte Weise. —

§. 34.

Die *Vorschrift* über die Abfassung des *Gefährten* einer *Quintenfuge* ist also, wie gesagt, ganz einfach. —

1) Bleibt der Führer in der Haupttonart, so wiederholt der Gefährte dessen Gesang in der Nebentonart der Quinte.

2) Moduliret aber der Führer selbst in diese Nebentonart der Quinte, so modulirt entweder der Gefährte an derjenigen Stelle, wo der Führer die fragliche Ausweichung beginnet, nach der Haupttonart zurück; oder er wiederholt auch hier den ganzen Gesang des Führers um 5 Töne höher oder um 4 Töne tiefer, und erhält dann noch einen kurzen *Anhang*, in welchem er nach der Haupttonart zurückgeführt wird.

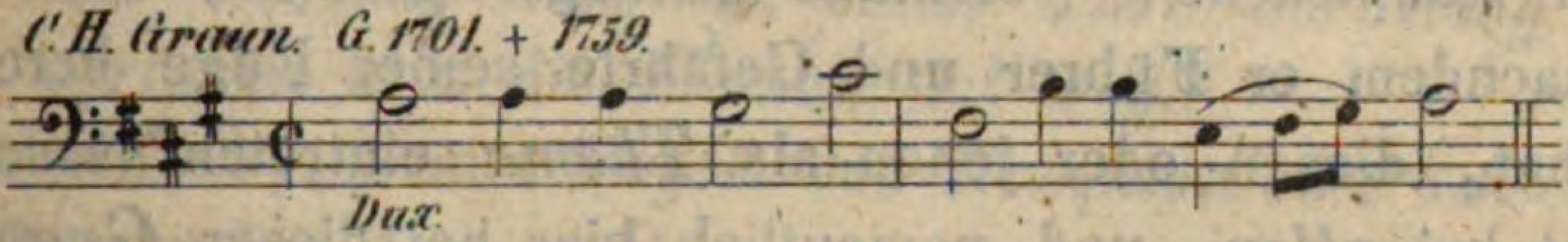
3) Ob nun in den Fällen, wo der Führer mit der *Quinte* der Tonart anfängt, der Gefährte mit der Octave statt mit der None der Haupttonart eintritt, *hängt* bei solchen Tonfolgen, welche diese *Abänderung* gestatten, von *demjenigen harmonischen Verhältniss ab, in welchem beide Stimmen*, nämlich *Führer und Gefährte, zusammen treten.*

4) Diejenigen Tonverbindungen im Gesange des Führers, welche *das Thema* der Fuge *charakterisiren*, und wohin namentlich die

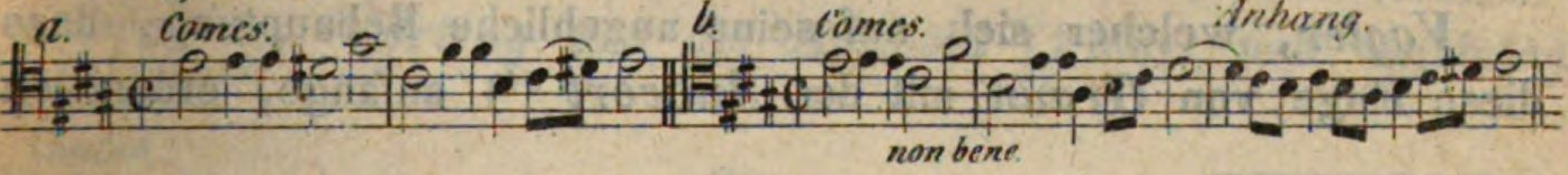
zusammenhängenden Secundenfolgen gehören, müssen ebenmässig im Gefährten vorkommen und dürfen daher in solchen Fällen, wo der Gefährte auf der Octave statt auf der None der Tonart eintritt, nicht gestört erscheinen, so wie ich dies auch bereits §. 30 bemerkt habe.

§. 35.

Am Schlusse dieser Abtheilung B. will ich noch ein Paar Beispiele zur Begründung der im vorhergehenden §. angeführten Vorschrift aufstellen. — Das erste sey das so vielseitig besprochene Thema der *Graun'schen Fuge.* „*Christus hat uns ein Vorbild gelassen.*"



Dieses Thema fängt mit der Prime der Haupttonart an und schliesst auch darin; folglich sollte es auch der Gefährte unverändert in der Nebentonart der Quinte wiederholen. Anstatt dass nun *Graun* den Gefährten auf die nachstehende bei a notirte Art hätte abfassen sollen, that er es auf die bei b bemerkte Weise, z. B. a, b.



Würde aber dieses Thema (auf nachstehende Art notirt) da abbrechen, wo es die Quinte der Tonart berührt, und somit schon von seiner zweiten Note an als eine *Ausweichung* nach der Nebentonart der Quinte machend, betrachtet werden, so würde auch der von *Graun* notirte Gefährte bis zur fraglichen Stelle bleiben können, da derselbe auf diese Weise die Modulation zur Haupttonart zurückführt, z. B.

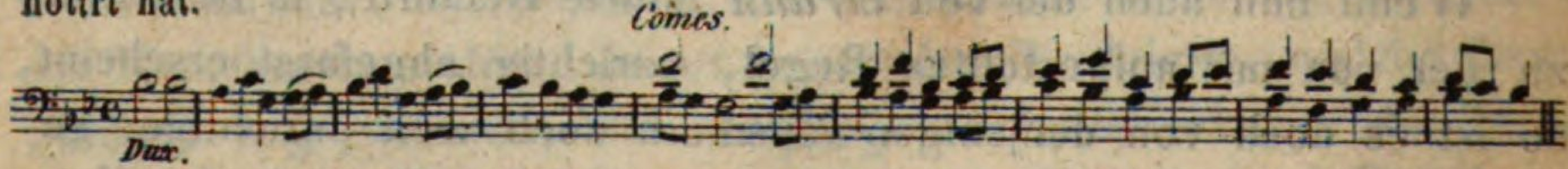


Wenn nun auch der von *Graun* notirte Gefährte, in Beziehung zu der von mir aufgestellten Regel, unrichtig abgefasst erscheint, so ist es doch von denjenigen Musikern noch weit unrichtiger geurtheilt, welche behaupten wollen, *dass diese Graun'sche Fuge mit dem Gefährten anfange.* Im *Verfolge* einer Fuge, wo also Führer und Gefährte derselben durch ihren ersten Eintritt bereits hinlänglich charakterisirt worden sind, kann allerdings dieser oder

jener Wiederschlag mit dem *als Gefährten* charakterisirten Gesange *anfangen;* allein beim *ersten Wiederschlage* charakterisirt die *anfangende Stimme* auch jederzeit den *Führer* oder das *Thema* (den Hauptsatz) der Fuge, und die darauffolgende *erste* Wiederholung dieses Themas, den *Gefährten;* letzterer sey nun *richtig* oder *unrichtig* abgefasst [63]). Dass hier aber der als *Führer* eintretende Gesang auch wirklich nur als *solcher* zu betrachten ist, geht auch noch aus dem Umstande hervor: dass der Bass mit diesem Fugenthema eintritt, und dass dieser vorzugsweise mit der Prime der Tonart eintreten soll. Bei manchen Fugen kann es zwar — in der Hauptsache — ziemlich gleichgültig seyn, ob der Tonsetzer, nachdem er Führer und Gefährte seiner Fuge bereits entworfen hat, diesen oder jenen als *Thema* eintreten lassen will; aber nicht bei *allen,* und namentlich hier bei dieser *Graun'schen* Fuge würde es schon um des angeführten Umstandes willen, dass hier der Bass auf der Prime der Tonart eintritt, gar nicht angehen, den Gesang der *nachfolgenden* Stimme statt desjenigen der *anfangenden* Stimme als Führer zu notiren, zumal da alsdann auch der als Führer zu notirende Gesang auf der *Quarte* der Tonart endigen, also seine Tonführung unvollständig lassen würde. —

Vogler, welcher sich auf seine angebliche Behauptung, dass diese Fuge von *Graun* mit der *Antwort* [64]) anfange, ordentlich

63) In *Marpurg's* kritischen Briefen über die Tonkunst, Berlin 1760, kommt im 1. Bande Seite 255 — 276 eine sehr umständliche *Recension* einer *Fuge* von *Kirnberger* vor (Nummer 2 der von *Marpurg* herausgegebenen Fugensammlung, Berlin 1758), über welche sich *Mattheson,* als deshalb erwählter Schiedsrichter, Seite 351 — 355, und hierauf noch einmal der Recensent (wahrscheinlich *Agricola* unter Anleitung *Marpurg's*) S. 359 — 386 so umständlich aussprechen, dass man diese Recension, und was dazu gehöret, als eine recht lesenswerthe *Abhandlung über die Fuge* betrachten kann, so unrecht auch der Recensent darin hat, *dass diese Fuge mit dem Gefährten statt mit dem Führer anfange.* Aus der Art, wie *Kirnberger* den *Führer* und *Gefährten* seiner Fuge gesetzt hat geht allerdings hervor, dass er eben so gut statt der Tonfolge des *Führers,* diejenige des *Gefährten* hätte *zuerst* eintreten lassen können, wenn er nicht etwa dem Basse um deswillen den Vorzug gegeben, weil dieser auf der *Prime der Tonart* eintritt. Aus der erwähnten Kritik geht aber sattsam hervor: dass weder *Agricola* noch *Marpurg* den rechten Fleck getroffen haben. Hier folgen nun Führer und Gefährte so wie solche *Kirnberger* notirt hat.



64) *Naegeli,* welcher S. 98 seiner „*Vorlesungen über Musik*" ebenfalls dieses Umstandes gedenkt, drückt sich in folgenden Worten darüber aus: „*Der Componist* „*lässt die erste als Führer eintretende Stimme schon mit der Repercussion eintreten,* „*bevor alle 4 Stimmen eingetreten sind,*" welche Worte aber noch undeutlicher als

etwas zu gute gethan hat, sagt in seinem sogenannten *System für den Fugenbau:*

„In der Fuge geht man von einem Tone aus und in einen andern über, das heisst, man macht einen Vortrag, der eine Antwort veranlasst."

„Man darf den Vortrag nicht in demselben Tone schliessen, womit man angefangen hat, sonst wäre die Rede zu Ende, die Conversation nicht angeknüpft, ja! der Faden abgeschnitten. Von dem Tone aber, worin der Vortrag sich endigt und die Antwort anfängt, weicht man wieder in jenen Ton zurück, wovon der Vortrag ausging, sonst wäre der Stoff aus den Augen verloren und die Einheit fiel weg." —

Weiterhin bezeichnet *Vogler* den *Hauptton* oder dessen *Quinte*, als *anfangenden Ton*, und nennt eine mit dem *Hauptton* anfangende Fuge eine *Octavfuge*, und eine mit der *Quinte* anfangende eine *Quintfuge* [65]), *Terz-* oder *Sextfuge* u. s. w. gebe es aber keine. —

Als *Muster* einer von *ihm* sogenannten *Octavfuge* will *Vogler* nun die zweite der beiden Fugen, welche sein sogenanntes *„System für den Fugenbau"* enthält, betrachtet wissen; von welcher ich nachstehend den *Vortrag* und die *Antwort* (Führer und Gefährte) mittheile.



Vogler's Worte, übrigens eben so unrichtig sind. — So wie ich oben nachgewiesen habe, ist nicht der als *Führer*, sondern der als *Gefährte notirte Gesang*, in Beziehung zu den von mir aufgestellten Regeln, *unrichtig* abgefasst. Durch den Umstand, dass *Graun*, im Verfolge dieser seiner Fuge, eine Engführung zwischen Führer und Gefährten mit *letzterem* angefangen hat, mögen sich die genannten Herrn veranlasst gesehen haben, beide Stimmen mit einander zu verwechslen.

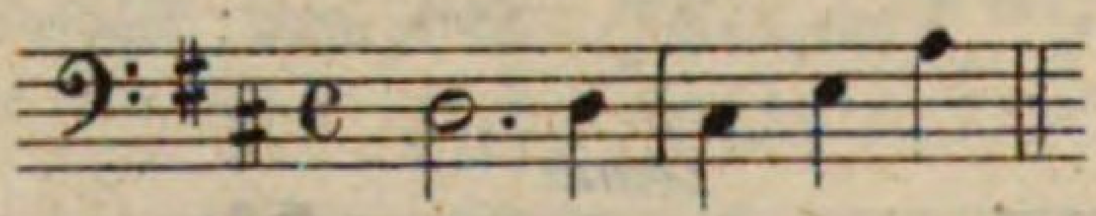
Die fragliche Engführung ist folgende:



65) Bekanntlich wird diese Art der Benennung einer Fuge durch das Intervallenverhälniss bestimmt, in welchem die *anfangende Note des Gefährten* gegen diejenige des Führers steht. Bei *V.* ist aber sowohl dieses, wie fast alles, was er über die Fuge zu lehren vermeint, ganz *verkehrt*. —

Von diesem Satze sagt *Vogler* nun, dass er aus *2 Trinern (2 rhythmischen Dreiern)* bestehe. Da aber der *Schlusstakt* der hier Statt findenden rhythmischen Ordnung mitgezählt werden muss, so enthält der *Vogler'sche* Satz, sowohl im *Vortrage* als in der *Antwort*, einen *rhythmischen Siebener* [66]), welcher aus einem *Dreier* und *Vierer* besteht; beide sind aber nicht gehörig zu einem *Siebener verbunden*, ja! sie stehen vielmehr so abgesondert da, dass nur die drei ersten Takte das eigentliche *Thema* der Fuge bilden, die nachfolgenden Takte aber nur als ein *Anhang* zu betrachten sind, welcher beim Führer die Modulation nach der Quinte, und beim Gefährten die nach der Prime zurückführende Modulation enthält. —

Dass, wie gesagt, die drei Anfangstakte allein das eigentliche *Thema* dieser Fuge bilden, geht auch noch insbesondere daraus hervor, dass nur beim *ersten* Wiederschlage *die 3 Takte des Themas sammt den 4 Takten des Anhangs* in ihrer oben notirten Aufeinanderfolge vorkommen, in allen folgenden Wiederschlägen aber nur die 3 ersten oder die 4 letzten Takte als 2 für sich bestehende Sätze durchgeführt erscheinen. Meistens sind es nur die 3 ersten Takte, und mitunter sogar nur *die 5 ersten Noten*, nämlich:



Auch da, wo das Thema als in der *Umkehrung* stehend betrachtet werden soll, ist es auf diese 3 Anfangstakte beschränkt. Da nun diese 3 Anfangstakte in *demselben Tone schliessen*, worin sie anfangen, so hat *Vogler* selbst im 3ten Takte seines Themas *den Faden abgeschnitten* und zwar *ohne ihn wieder angeknüpft zu haben;* indem der angehängte *Nachsatz* erst nach ½ Takt Pause eintritt. —

§. 36.

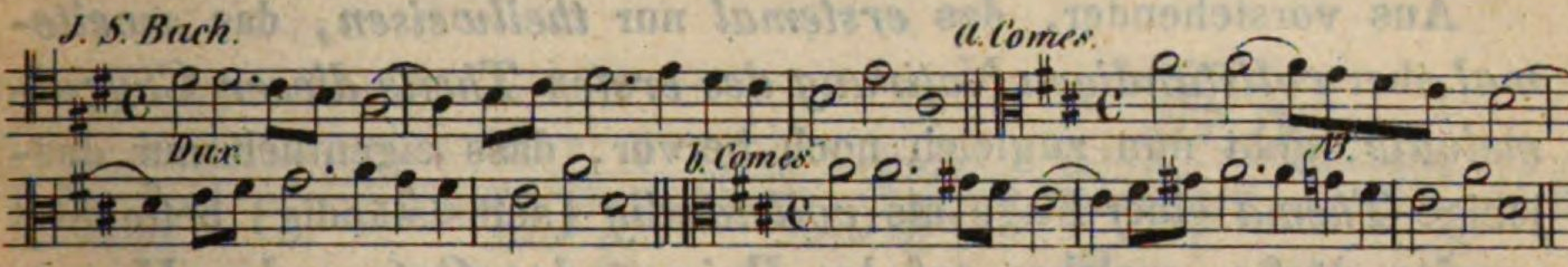
Aus den §. 32. aufgestellten Beispielen und dazu gehörigen Bemerkungen geht also hervor; dass der Gefährte einer *Quintenfuge* deren Führer eine *Ausweichung nach der Quinte macht*, auf *zweierlei Art* abgefasst werden kann; nämlich: entweder so, dass an derjenigen Stelle, wo der Führer die fragliche Ausweichung nach der Quinte beginnt, der Gefährte nach der Haupttonart zurück-

66) Ich habe in der zweiten Anmerkung des 13. §. eines solchen *rhythmischen Siebeners* Erwähnung gethan. —

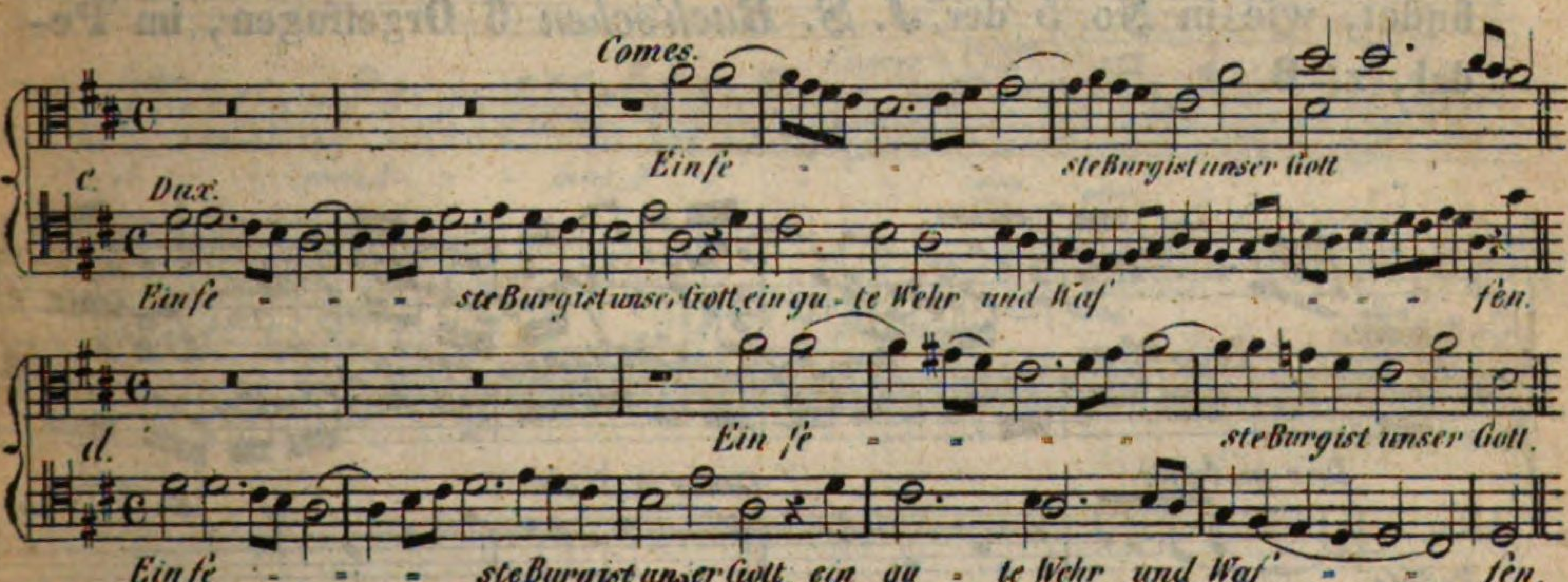
geführt wird; oder so, dass der Gefährte die ganze Melodie des Führers *um eine Quinte höher* vorträgt, und einen kurzen, nach der *Haupttonart zurückführenden Anhang erhält.* —

Beide Arten sind gleich gut, und es kommt nur auf die melodische Beschaffenheit des Führers, und namentlich auf die dabei vorkommende *Secundenfolge* an, um der *einen* oder der *andern Art* den Vorzug zu geben. —

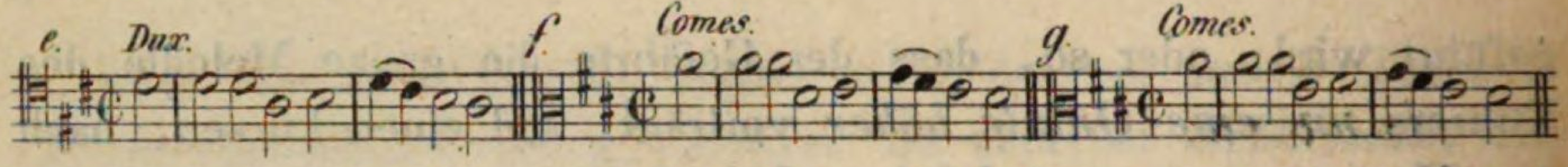
In Beziehung auf die fragliche *Secundenfolge* erscheint daher auch die mit NB bezeichnete Stelle des bei a notirten Gefährten des nachstehenden Satzes unrichtig; dagegen die Notirung bei b richtig, z. B.



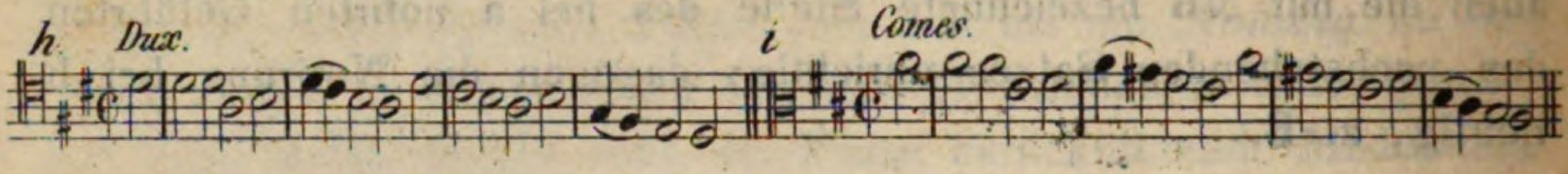
Die vorstehende, unter a notirte Abfassung des Gefährten erscheint zwar durch die von *Bach* angebrachte Gegenharmonie in so weit motivirt, als letztere die *Fortsetzung dieser Choralmelodie* enthält; allein man kann diese fragliche *Fortsetzung* auch auf nachstehende Art mit dem unter b notirten Gefährten in Verbindung bringen, z. B. c *Bach's* Notirung und d die meinige, obgleich letztere, als Fortsetzung der fraglichen *Choralmelodie*, noch weniger passend erscheint, als erstere.



Wollte man aber den eigentlichen Anfang dieser *Choralmelodie unverändert* als *Führer einer Fuge* notiren, so könnte man den *Comes* entweder auf nachstehende unter f oder g notirte Art abfassen, z. B. e, f und g.

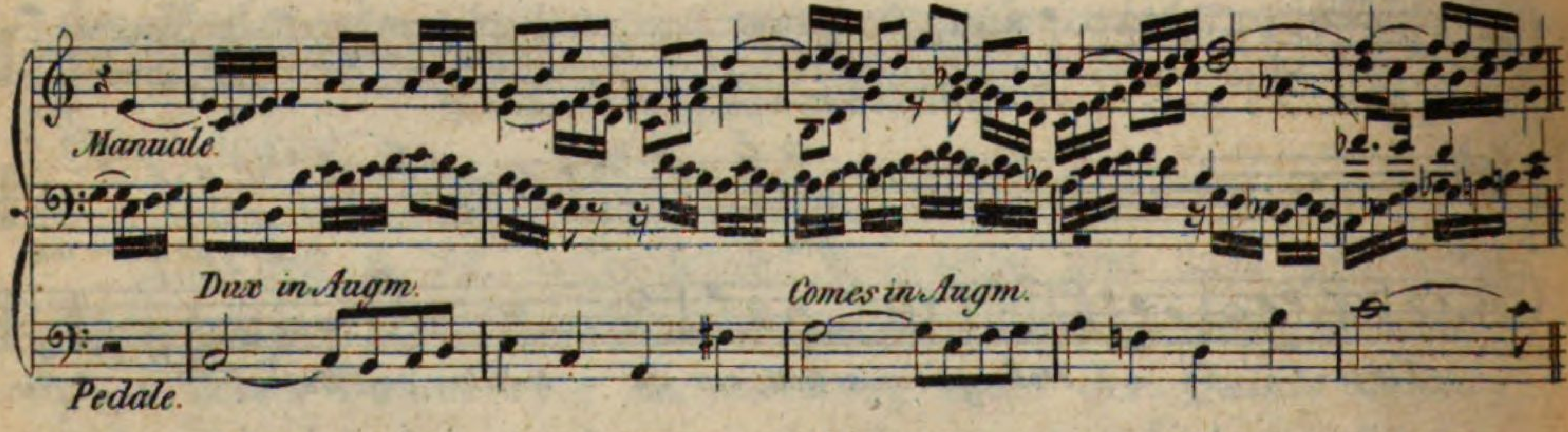


Würde diese Melodie aber bis zum *Schlusse* ihrer ersten Abtheilung noch fortgesetzt, so würde von vorstehenden beiden Notirungsarten des Gefährten nur der Anfang des *zweiten* Statt finden können, welcher dann, auf nachstehende Weise *fortgesetzt*, eine vollständige Quintentransposition erhalten könnte, z. B. h und i.



Aus vorstehender, das *erstemal* nur *theilweisen*, das *zweitemal* aber *vollständigen Notirung des ersten Theils dieser Choralmelodie*, geht nun zugleich noch hervor, dass eigentlich nur dasjenige *Thema* einer Fuge als *vollständig* (selbstständig) betrachtet werden dürfte, welches auf der *Prime oder Octave der Haupttonart* anfängt und endigt; dass aber ein nach der *Quinte* modulirendes Thema erst durch den nach der Haupttonart zurückführenden Gesang des Gefährten als *ein vollständig abgeschlossener Satz* erscheint. —

Wenn nun auch ein Satz der vorstehend beschriebenen Art, streng genommen, erst nach erfolgtem Vortrage von Führer und Gefährten als *beendigt* erscheint, so geht es doch nicht an, dass ein solcher Vortrag von *einer und derselben Stimme* vollzogen wird; auch selbst dann nicht, wenn dies in der *Mitte* der Fuge Statt findet, wie in No. 5 der *J. S. Bach'schen* 6 Orgelfugen, im Pedal, z. B.



§. 37.

Als weitere Belege für meine Behauptung, dass man bisher nur schwankende und mitunter sogar ganz unrichtige Ansichten über die Fuge und namentlich über die Abfassung des Gefährten und was

ausserdem noch zur richtigen Behandlung der *Wiederschläge* gehöret, hatte, und dass man *nur hierin* die Veranlassung so mancher *Missgriffe* dieser Art zu suchen habe, will ich nachstehend noch ein Paar gerade zur Hand habende Beispiele, das eine von *Spazier*[67]), und das andere von *G. F. Händel*, anführen, obgleich der Erstgenannte nur Dilettant war. —

Spazier's sogenannte Fuge bildet den Schlusssatz seiner *„20 vierstimmigen Chöre (Leipzig 1785)"* und ist ein so *selbstsprechendes* Muster, dass ich weiter nichts zu bemerken habe, als dass nachstehendes Beispiel die 12 ersten Takte dieses von *Spazier* ausdrücklich als *Fuge* überschriebenen Satzes enthält.



Der nachstehende Satz von *Händel* ist aus dessen *Messias* und enthält den ersten, oder vielmehr *alleinigen* Wiederschlag der darin vorkommenden sogenannten *Amenfuge*.



67) *Carl Spazier*, fürstl. Neuwied'scher Hofrath, geb. 1760, † 1805, war Herausgeber des 1792 — 1794 in *Berlin* erschienenen *musikal. Wochenblattes*, und sowohl hier, als an der seit 1798 in Leipzig herauskommenden *allgemeinen mus. Zeitung* ein thätiger Mitarbeiter. —

68) In meinem Exemplar dieser *Spazier'schen Composition*, welches ich aus *E. L. Gerber's* hinterlassenen *musikalischen Bibliothek praktischer Werke* besitze, finden sich alle ähnliche Fehler, wie der hier bemerkte, von des seel. *Gerber's* Hand mit Bleistift bezeichnet, und deren sind es *quantum satis*. —

Wie nun Männer, als z. B. Dr. *Burney*, in seinen „*Nachrichten von G. F. Händel's Lebensumständen*" (Seite 71 und 72 der *Eschenburg'schen* Uebersetzung) und *J. A. Hiller* in seiner „*Nachricht über die den 19. Mai 1786 in Berlin Statt gehabte Aufführung des Händel'schen Messias*," solche *Lobpreissungen* von diesem Satz als *Fuge* machen konnten, und *Hiller* sogar wörtlich sagen mochte: „*Das Thema der Fuge über Amen enthält 5 Takte, der Bass trägt es zuerst vor und die 3 übrigen Singstimmen beantworten es den Gesetzen der Fuge gemäss*" [69]) kann man sich nur dann erklären, *wenn man meiner oben ausgesprochenen Behauptung beipflichtet*. —

Ich werde im *Anhange* diese *Händel'sche* Fuge ganz mittheilen; muss aber schon hier bemerken, dass wenn der oben mitgetheilte Satz von einem weniger berühmten Tonsetzer als *Händel* verfertigt worden wäre, man ihn in seiner Eigenschaft als *Fuge* ganz bestimmt nur *getadelt* haben würde; da namentlich der mit NB bezeichnete Eintritt des *Tenors*, welcher hier die abgebrochene Melodie des Alts übernimmt, nur einen *Naturalisten in der Kunst der Fuge*, nicht aber einen *Meister derselben* beurkundet. —

§. 38.

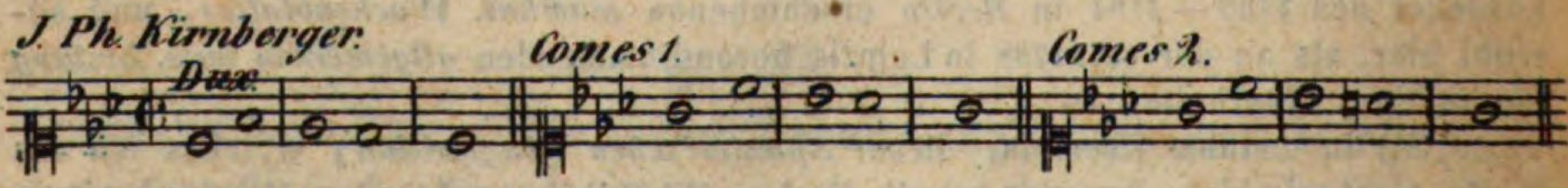
Ich will nunmehr noch einiges über die Abfassung des *Gefährten* einer in der Molltonart anfangenden Quintenfuge bemerken.

Da, wie bereits gesagt, *die 2te Stufe der Molltonart* mit der 7ten Stufe ihrer *Parallel-Durtonart* ein und derselbe Ton ist, so erfordern *beide* Stufen auch *einerlei* Berücksichtigung. —

Man muss daher bei einer Quintenfuge der Molltonart entweder die 2te Stufe im Gesange des Führers *vermeiden*, oder die betreffende Stufe im Gesange des Gefährten (welche hier die eigentliche 6te Stufe der Haupttonart ist) erhöhen [70]), z. B. a und b.

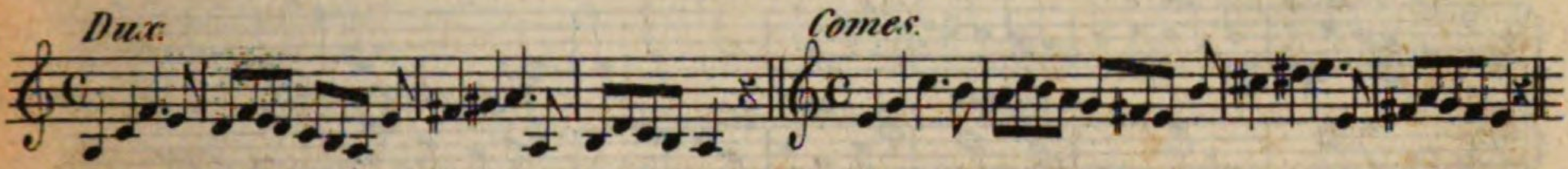


Dieser Bemerkung zufolge ist daher *die 4te Note* bei *Comes 1* des nachstehenden Satzes *unrichtig*, bei *Comes 2* aber *richtig* notirt, z. B.

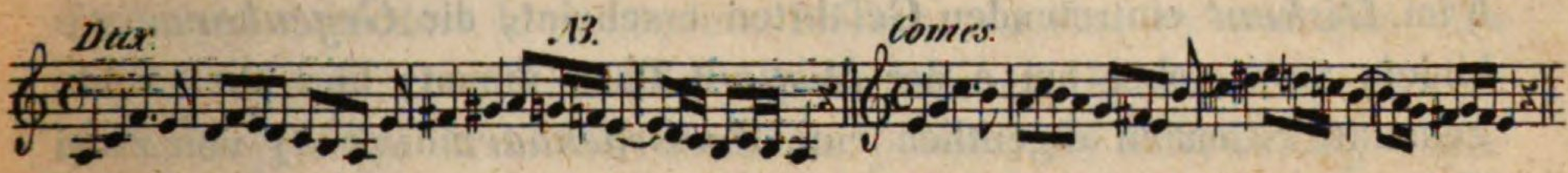


69) Seite 12 der angeführten Schrift.
70) vide §. 27.

Es versteht sich übrigens wohl von selbst, dass wenn im Gesange des Führers die erhöhte 6te und 7te Stufe vorkommen, die betreffenden Stufen des Gefährten gleichmässig um einen kleinen halben Ton erhöht werden müssen, z. B.



Auch die wieder eintretende *Erniedrigung* dieser beiden Stufen im Gesange des Führers muss gleichmässig im Gesange des Gefährten behandelt werden, z. B.



Und nur dann, wenn kurz vor einer Ausweichung nach der *Molltonart der Quinte die grosse Sexte und Septime* im Gesange des *Führers* vorkommen, kann der Fall eintreten: dass, wenn der *Gefährte* die Modulation nach der Haupttonart der Prime zurückführen soll, bei *ihm* die Erhöhung der betreffenden beiden Stufen *unterbleiben* muss, da ausserdem eine unsangbare Tonführung entstehen würde, z. B.



Was nun ausserdem noch über die *Abfassung des Gefährten* zu sagen ist, und eben sowohl die *Molltonart* wie die *Durtonart* angeht, soll an den betreffenden Stellen der nachfolgenden Abtheilungen gegenwärtigen Abschnittes noch besonders bemerkt werden.

C. Von der Gegenharmonie.

§. 39.

Unter der *Gegenharmonie* versteht man denjenigen *Contrapunkt*, welcher zuerst als *melodische Fortsetzung des Führers* und dabei zugleich als *harmonische Begleitung des Gefährten*, und im weiteren Verfolge der Fuge, als die jedesmalige Begleitung des als Führer oder Gefährte vorkommenden Themas erscheint, z. B.



Hier tritt bei *a* der Alt mit dem Führer ein, dessen melodische Fortsetzung, da diese zugleich als harmonische Begleitung des bei *b* im *Diskant* eintretenden Gefährten erscheint, die *Gegenharmonie* bildet, an welcher bei *c* der *Diskant* Theil nimmt; hier aber beide genannte Stimmen eigentlich eine *Zwischenharmonie* [71]) von zwei Takten bilden, da diese beiden Takte ohne Beziehung auf das Thema der Fuge erscheinen, welches erst bei *d* wieder eintritt, und somit auch erst von hier an der Diskant und Alt die eigentliche Gegenharmonie fortsetzen, an welcher bei *e*, woselbst der Tenor mit dem Gefährten eintritt, nunmehr auch der Bass Theil nimmt. —

Bildet die Gegenharmonie, oder vielmehr nur die erste harmonische (contrapunktische) Begleitung des Gefährten, *einen für sich bestehenden melodischen Satz, welcher zugleich mit dem Fugenthema durchgeführt wird,* so nimmt sie hierdurch den Charakter eines *Gegensatzes* [72]) (Contrasubjektes) an, und tritt in *diesem* Falle wohl auch *schon beim Führer* ein, wie man dies aus nachstehendem Beispiel ersehen kann, wo das eigentliche Subjekt der Fuge die Worte *„et vitam venturi saeculi amen,"* der Gegensatz oder das *Contrasubjekt* aber nur das Schlusswort *amen* enthält, z. B.



71) In den nachfolgenden Abtheilungen E und F gegenwärtigen Abschnittes werde ich mich über Alles, was überhaupt die *Zwischenharmonie* angeht, umständlich aussprechen.

72) *J. A. Scheibe* gebraucht das Wort *Gegensatz* sowohl zur Bezeichnung der *Gegenharmonie* als des *Contrasubjektes* wie auch der *Antithese* als einer musikalischen Figur (Crit. mus. S. 464, 484 und 693). *Marpurg* ist, meines Wissens, der *erste* gewesen, welcher sich des Wortes *Gegenharmonie* bedient hat, um hierdurch den *den Gefährten begleitenden Contrapunkt* zu bezeichnen. —



Was nun über die Abfassung und Behandlung eines wahrhaften Gegensatzes — als zweites Subjekt oder Contrasubjekt einer Fuge — zu sagen ist, wird im 5. Capitel, welches von der *Doppelfuge* handelt, vorkommen. Die *grössere* Zahl der Gegensätze gehöret indessen nicht dort hin, sondern hierher, da sie, so wie man dies auch aus dem vorstehenden Beispiele ersehen haben wird, weder als *selbständige* Melodie, noch als *genaue Wiederholung einer solchen*, also eigentlich nur als ein *freier* und *willkührlich behandelter Contrapunkt erscheinen.*

§. 40.

Da ich bei meinen Lesern die in der 1. und 2. Abtheilung des gegenwärtigen zweiten Bandes meines Lehrbuches mitgetheilten Regeln und Beispiele des *Contrapunktes* und des *Canons* als hinlänglich bekannt voraussetzen darf, so unterlasse ich es über die contrapunktische und canonische Eigenschaften der Gegenharmonie besondere Beispiele aufzustellen, und beschränke mich auf nachstehende, ihre Abfassung betreffende Bemerkungen.

1) Die *Gegenharmonie* soll überall mit der *Melodie des ihr vorhergehenden Fugenthemas* in einem guten *Zusammenhange* stehen, und gewissermassen als eine *Fortsetzung derselben* erscheinen [73]. —

2) Das *erste* harmonische Verhältniss, welches durch den Eintritt des Gefährten entsteht, soll weder eine *reine Quarte noch grosse Septime,* oder *kleine Secunde* seyn [74].

3) Die *metrische* Beschaffenheit der Gegenharmonie soll von derjenigen des Fugenthemas *verschieden* seyn; dagegen die rhythmische Beschaffenheit in beiden Partieen *übereinstimmend seyn* kann. Es ist daher nicht gut, die Gegenharmonie aus dieser oder jener Figur des Fugenthemas zu bilden, wie manche Tonlehrer meinen. —

4) Es ist zwar nicht schlechterdings nöthig, die Gegenharmonie nach den Vorschriften des *doppelten Contrapunktes der Octave*

73) Lehre des Canons §. 39.
74) Lehre des Canons §. 23.

einzurichten; allein es ist dennoch rathsam, solches zu thun, da man sich auf solche Weise *derselben Gegenharmonie* mehrmals bedienen, und sie auf eine ähnliche Weise wie das Fugenthema selbst *durchführen* kann; wo man *ausserdem* denselben Satz (dieselbe contrapunktische Verbindung der betreffenden Stimmen) *nur wiederholen würde* —

5) Da die *Stimmführung* der Gegenharmonie auf eine ähnliche Weise derjenigen des Führers oder Gefährten *untergeordnet* ist, wie der *Contrapunkt dem Cantus firmus,* so ist auch hierbei alles dasjenige zu berücksichtigen, was desfalls in der Lehre des *Contrapunktes* bereits bemerkt worden ist. —

6) Die Gegenharmonie soll in der *zuerst* damit eintretenden Stimme auch länger fortgeführt werden als in den später eintretenden Stimmen, und darf nur an einer *schicklichen* Stelle *geschlossen* werden; sie darf daher nicht an solchen Stellen aufhören, wo ihre Stimmführung abgebrochen erscheinen würde. —

Schliesslich will ich noch bemerken, dass die Gegenharmonie, und namentlich diejenige des *ersten* Wiederschlages, der betreffenden Tonart entsprechen soll, in welcher Beziehung daher die Einganges des vorhergehenden §'s aufgestellte Fuge von *Albrechtsberger* unrichtig abgefasst, da der im 9ten Takt eintretende Bass die Nebentonart C dur fühlbar werden lässt, bevor die Haupttonart D moll harmonisch begründet erscheint. —

Nachstehende Behandlung dieser Stelle möchte daher, in der angeführten Beziehung, richtiger seyn.



D. Vom Wiederschlage.

§. 41.

Nach der gegenwärtigen Behandlungsart der Fuge bezeichnet man durch das Wort *Wiederschlag* oder *Repercussion* eine jede solche *Abtheilung* der Fuge, in welcher *Führer* und *Gefährte,* nach einer vorgeschriebenen Ordnungsfolge, eintreten und abtreten.

Von diesen Abtheilungen zeichnen sich nun die *erste* und die *letzte* dadurch gegen die übrigen aus, dass bei der *ersten* sämmt-

liche an der eigentlichen Bearbeitung (Durchführung) der Fuge theilnehmende Stimmen, eine nach der andern, eintreten, und dass bei der *letzten* sämmtliche Stimmen einen vollkommenen Schluss bilden. Die *mittleren* Wiederschläge sind, so wie der erste, ohne *harmonische Cadenz*, und werden einer mit dem andern durch die *Zwischenharmonie* verbunden; worüber ich mich in der nachfolgenden Abtheilung E aussprechen werde. —

Der so verschiedenartige und mitunter ganz unverständliche Gebrauch des Wortes *Repercussion*, welcher sich da und dort in musikalischen Schriften vorfindet, veranlasst mich zu nachstehenden desfallsigen Mittheilungen, bevor ich die eigentliche *Lehre des Wiederschlages* vortrage.

In *Brossard's Dict. de mus.* 75) wird die *Repercussion* als eine *oftmalige Wiederholung derselben Klänge* beschrieben und dabei bemerkt: dass dieses Verfahren bei der *Modulation* und in der Art Statt finde, dass die *Prime, Terz* und *Quinte*, als die *wesentlichsten Stufen der Tonart, öfterer* als die anderen zu gebrauchen seyen, und dass von genannten *3 Intervallen* die *Prime* und *Quinte* die eigentliche *Repercussion* einer jeden Tonart bilden; ferner dass diese *2 Intervalle* öfterer als die *Terz* und dabei stets auf der *guten Taktzeit* gebraucht werden sollen. —

J. J. Rousseau, sowohl in s. *Dict. de mus.* als in der *Encyclopädie*, sagt ungefähr dasselbe. Beide lassen also die *Repercussion* ausser aller Beziehung zur Fuge. — In *Forkel's Gesch. der Mus.*, 2. Band, Seite 172, heisst es: „*Die Repercussion ist, nach der Lehre der Alten, in Rücksicht auf die Kirchentöne, von der Repercussion in der Figuralmusik, oder eigentlich in den Fugen, verschieden; und bedeutet hier nur solche in einer Tonart enthaltenen Töne, die am häufigsten bei einer Melodie gebraucht oder am öftersten wiederholt werden.*“ 76)

Diese *Repercussionen* für die 8 Kirchentöne waren nun folgende:

Im 1.	Ton	D — a	eine	Quinte,
„ 2.	„	D — f	„	Terz,
„ 3.	„	E — c	„	Sexte,
„ 4.	„	E — a	„	Quarte,

75) Die 3. Ausgabe, welche ich besitze, ist ohne Angabe des Druckjahres; die 1. Ausgabe kam aber im Jahre 1703 in Paris heraus. vide *Forkel* Lit. de mus. S. 216 — 217. —

76) *Repercussio est proprium intervallum, quod quilibet Tonus saepe repetit.* — Diese Stelle ist aus *E. Hoffmann's* „*musicae practicae praecepta*,“ *Greifswalde 1584* entlehnt. —

Im 5. Ton F — c eine Quinte,
„ 6. „ F — a „ Terz,
„ 7. „ G — d „ Quinte,
„ 8. „ G — c „ Quarte,

Forkel hat hierbei aber den Umstand ganz ausser Acht gelassen, dass die *Alten* in ihrer ***Fugenlehre***, mich dieses Ausdrucks zu bedienen, der ***Repercussion*** gar keiner Erwähnung thun, und so lange ***Fuge*** und ***Canon*** von ***gleicher Bedeutung*** waren, auch nicht wohl thun konnten. —

Die erste Anwendung des Wortes ***Repercussion***, welche der *gegenwärtigen* am ähnlichsten ist, und deren ich auch bereits in einer Anmerkung des 12. §'s Erwähnung gethan habe, findet sich in ***Mattheson's „neueröffnetem Orchester“*** vom Jahr 1713, im 4. Capitel S. 143, woselbst es heisst: ***„Ist die Fuge regulair, so dass das Thema eine ordentliche Cadenz hat, und die nachfolgende Stimme um eine Quinte höher oder eine Quarte niedriger eintritt, so nennt man die anhebende Stimme Ducem und die in der Quinte oben oder Quarte unten folgende den Comitem. Die 3te Stimme hat wieder Ducem und die 4te Comitem, welcher processus repercussio heisst.“***

Dagegen versteht ***Mattheson*** an einem andern Orte [77]) unter der ***Repercussion*** die ***Nachahmung des Fugenthemas***, also den ***Gefährten***. —

Auch in seinem 1739 herausgekommenen ***vollk. Capellmeister*** heisst es (S. 367. §. 10.) ***„Im französischen réponse, im ital. Risposta, bedeuten eigentlich eine Antwort. So wird in Fugen und fugirten Sachen derjenige Nachsatz figürlich genannt, welcher auf den Vorsatz folget und denselben gleichsam beantwortet. Auf lateinisch heisst es repercussio, auf deutsch der Wiederschlag.“***

Mattheson sagt bei dieser Gelegenheit: ***Brossard*** gebe von der ***Repercussion*** keinen deutlichen, sondern einen viel zu weitläufigen und allgemeinen Begriff [78]). —

Im ***Walther'schen Wörterbuche*** heisst es im Artikel ***Repercussio: „also heisst dasjenige Intervall, welches in einer Fuge***

77) ***„Das beschützte Orchester“*** (Hamb. 1717) Seite 212. —

78) Im ***„Kern melodischer Wissenschaften“*** pag. 56. nimmt ***Mattheson*** den ***Wiederschlag*** gleichbedeutend mit der ***Nachahmung***, und lässt obendrein ***beide*** in ***einer und derselben Stimme*** vorkommen. Dass aber eine ***Nachahmung*** nicht in ***derselben***, sondern nur in einer ***andern*** (nachfolgenden) ***Stimme*** Statt finden kann, darüber habe ich mich in der Lehre des Canons bereits ausgesprochen. —

der Dux und Comes dem Modo gemäss gegen einander formiren.“ W. *theilt hier das nachstehende Beispiel mit:*



und fährt nun wie folgt fort:

„In diesem Exempel, welches modi Dorii ist, springt der Dux aus dem Final-Clave in die Quinte, hingegen der Comes aus dem untern a in die Quart oder den Finalton. Weil nun diese 2 Intervalle, wenn noch mehr Stimmen dazu kommen, alterniren, so wird ein solcher processus repercussio oder der Wiederschlag genannt.“ —

Im *„Tractat. musicus“* von *Spiess*, Augsburg 1745, heisst es fol. 45 und 46: *„Es ist aber repercussio in der Musik nichts anders, als eine Zurückschlagung, ein Widerschlag, eine Wiederholung und widerschallende Thönung. Wenn nämlich eine Stimme der andern nicht in blosser Wiederholung derselben Klänge, sondern in verschiedenen, entweder höhern oder tiefern, mit einer Gleichförmigkeit antwortet. Oder noch klärer* (füget *P. Spiess* hinzu) *repercussio heisst dasjenige Intervall einer Quarte oder Quinte, welches in einer Fuge oder Themate der Führer und Gefährte, seinem modo musico gemäss, gegen einander formiren.“* —

Ich muss es dem Leser überlassen, sich die vorstehende Erklärung der *Repercussion deutlich* zu machen, und bemerke nur noch, dass *P. Spiess* die sogenannte *harmonische* und *arithmetische Theilung der Octave als Repercussionen* für die *authentische* und *plagalische Tonführung* der Tonarten D, E, F, G, A und C, für die authentische und plagalische Tonführung von E und G, aber auch noch ausserdem die oben angeführten *Repercussionen* des 3ten, 4ten und 8ten Kirchentons aufgestellt. —

J. A. Scheibe sagt S. 462 seines *„kritischen Musikus“* (Leipzig 1745), dass man bei der Verfertigung einer Fuge auf folgende 3 Hauptfiguren zu merken habe.

„Die erste heisst repercussio, der Wiederschlag.

Die zweite ist augmentatio, die Vermehrung, oder Verringerung.

Die dritte ist endlich contrapunctus duplex, der doppelte Contrapunkt.“

Obgleich nun *diese* Eintheilung der Hauptstücke einer Fuge nicht die richtige ist, *Scheibe* auch, wie sich dies aus dem Verfolge dieses Aufsatzes über die Fuge ergibt, von der *Augmentation* hier eine ganz irrige Anwendung macht, und vom *doppelten Contrapunkte* eine eben so mangelhafte als falsche Ansicht hat, so ist doch dasjenige, was er über die *Repercussion* sagt, recht lesenswerth und im wesentlichsten Folgendes: „*Die Repercussion ist eine Regel, die Fortführung des Hauptsatzes (einer Fuge) in verschiedenen Stimmen zu ordnen. Fängt z. B. der Diskant oder die Stimme, welche dessen Stelle vertritt, den Hauptsatz an, so erhält der Alt, oder was dessen Stimme vertritt, den Gefährten. — Ist nun die Fuge vierstimmig, so richtet sich der Tenor nach dem Diskant und der Bass nach dem Alt. Fängt der Bass den Hauptsatz an, so steht der Gefährte im Diskant, der Bass folget dann dem Alt und der Tenor dem Diskant. Fängt der Bass an, so folget diesem der Tenor, hierauf der Alt und zuletzt der Diskant; und fängt der Tenor an, so folget diesem der Bass, hierauf der Diskant und zuletzt der Alt. — Hieraus fliesst nun die Regel, dass sich in Ansehung des Führers und Gefährten, der Tenor nach dem Diskant, der Bass nach dem Alt, oder vice versa der Alt nach dem Bass und der Diskant nach dem Tenor richten soll.*“

Scheibe sagt nun ferner: „*dass man auf diese Art den Eintritt noch verschiedentlich ordnen könne, wenn man nur jederzeit wechselsweise den Führer und Gefährten aufeinander folgen lasse.*“ —

Marpurg, in seiner *Lehre vom Wiederschlage* [79]), ist meines Wissens der erste gewesen, welcher diese Materie umständlich abgehandelt, übrigens *Scheibe's* Ansichten hierbei zum Grunde gelegt hat.

Marpurg sagt nämlich Seite 18 seines angeführten Werkes: „*Der Wiederschlag, lat. repercussio, heisst die Ordnung, in welcher sich Führer und Gefährte wechselweise in den verschiedenen Stimmen hören lassen,*“ und bemerkt zugleich: „*dass dieses Wort öfters auch im uneigentlichen Verstande für den Gefährten gebraucht werde.*“

Seite 93 sagt nun *Marpurg* ferner: „*Es sey zwar einerlei, ob man einen Fugensatz im Diskant, Alt, Tenor oder Bass anhebe; da es aber wenig Veränderung bringen werde, wenn*

79) Abhandlung von der Fuge 1. Th. Berlin 1753. S. 18 und ferner S. 93—116. —

der Fugensatz in derjenigen Stimme, worin er eben gehört worden, sogleich wieder hervorgebracht werden sollte, so habe man in Ansehung der Ordnung, in welcher der Fugensatz in den verschiedenen Stimmen erscheinen soll, einige Regeln zu merken, es bestehe die Fuge aus so viel Stimmen und Sätzen als sie wolle, und es folge der Gefährte dem Führer in ähnlicher oder unähnlicher Bewegung, im ähnlichen oder widrigen Takttheile, und mit vergrösserten oder verkleinerten Noten.“

Marpurg fügt nun noch weiter hinzu: *„dass man zum wenigsten in der ersten Durchführung des Satzes diesen Regeln unterworfen sey, und dass man nicht eher als in der Mitte der Fuge davon abgehen könne.“* In wie weit dies begründet erscheint, wird aus dem Verfolge gegenwärtiger Abtheilung näher hervorgehen. —

Wenn aber *Marpurg* sagt: *„dass es gleichviel sey, ob man einen Fugensatz mit dem Führer oder Gefährten anfange, und dass dies insbesondere bei solchen Fugen der Fall seyn könne, welche sich auf die alten Tonarten gründen,* so muss ich wiederholt bemerken: dass die *anfangende Stimme einer Fuge* auch jederzeit als deren *Führer* erscheint, und dass nur dann, wenn die Tonführung vom *Führer* und *Gefährten* einmal *festgesetzt* erscheint, ein in der *Mitte der Fuge* vorkommender *Wiederschlag* mit der Tonführung des *Gefährten* anfangen kann. — Alles dieses wird sich nun aus den nachfolgenden §§. hoffentlich ganz deutlich herausstellen. —

§. 12.

Aus dem vorhergehenden §. geht nun hervor:

1) Dass man im 16ten Jahrhundert [80]) unter der *Repercussion* die melodische Anwendung derjenigen Intervalle verstand, *durch deren Aufeinanderfolge man diese oder jene der damals gebräuchlichen 8 Tonarten von einer andern unterscheiden wollte, und daher sowohl zu Anfang eines Tonsatzes, als wiederholt im Verfolge desselben, anbrachte.* —

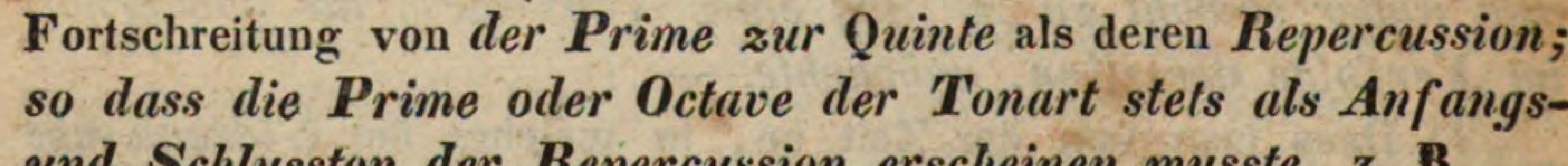
2) Dass man von der Zeit an, in welcher die *Glarean'sche Benennung dieser Tonarten und deren Vermehrung von 8 auf 12* Eingang gefunden, und mit allem, was dahin gehöret, auf's

80) Da sich in *Tinctor's „Terminorum musicae diffinitorium“* vom Jahr 1473 das Wort *repercussio* nicht vorfindet, so ist auch wohl anzunehmen: dass solches, in dieser seiner *musikalischen* Bedeutung, im 15. Jahrhundert noch gar nicht gebräuchlich gewesen. —

Neue in Aufnahme gekommen [81]), die obige Anwendung der *Repercussion* auf die *Quinte* und *Quarte* beschränkte, und *durch die Fortschreitung von der Prime zur Quinte* die betreffende *authentische, durch die Fortschreitung von der Quinte zur Octave,* oder von *der Unterquarte zur Prime* aber die betreffende *plagalische Tonart* charakterisirte, z. B.



Dass man aber späterhin (da der ganze Unterschied zwischen dem *1ten und 2ten, 3ten und 4ten, 5ten und 6ten, 7ten und 8ten, 9ten und 10ten, 11ten und 12ten Ton,* doch nur in der *authentischen* oder *plagalischen Tonführung einer und derselben Tonart* bestanden) nach und nach die genannten 12 Töne auf die 6 Tonarten D, E, F, G, A und C zurückführt, *hiermit aber die alte Theilung der Octave in die harmonische und arithmetische in Verbindung gebracht, und hiernach nicht allein die authentische und plagalische Tonführung der 6 Tonarten D, E, F, G, A und C, sondern auch deren Repercussion bestimmt hat.* — Man betrachtete aber nicht mehr, wie früher, die blose *Fortschreitung von der Prime zur Quinte,* oder von *der Quinte zur Octave,* sondern *die Aufeinanderfolge dieser beiden Fortschreitungen*, und zwar *die zweite Fortschreitung in ihrer Beziehung zur ersten als die eigentliche Repercussion der betreffenden Tonart.* War daher die *erste* Fortschreitung diejenige von *der Prime zur Quinte,* so betrachtete man als deren *Repercussion* die Fortschreitung von der *Quinte zur Octave,* oder was als dasselbe galt, die Fortschreitung von *der Unterquarte zur Prime;* geschah aber die *erste* Fortschreitung von der *Quinte zur Octave,* oder von der *Unterquarte zur Prime*, so betrachtete man die Fortschreitung von *der Prime zur Quinte* als deren *Repercussion; so dass die Prime oder Octave der Tonart stets als Anfangs- und Schlusston der Repercussion erscheinen musste,* z. B.



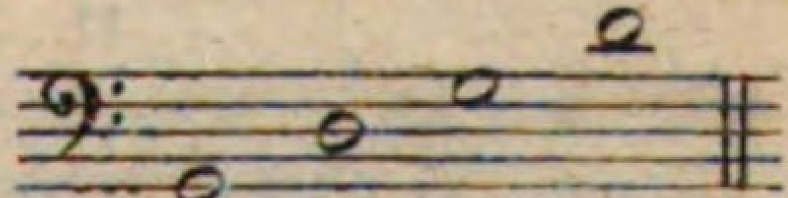
81) vide Lehre der Harmonie pag. 305 und 322.

§. 43.

Die Anwendung dieser *Repercussion* bei der *Fuge* konnte aber, wie schon bemerkt, nur von der Zeit an, in welcher man *Fuge* und *Canon* wiederum gehörig von einander unterschieden hatte, und hier nur bei der *Quintenfuge* Statt finden. Da jedoch auch aus dieser Anwendung der *Repercussion* bei der Abfassung des Gefährten einer Quintenfuge, noch so manche Ungereimtheiten hervorgingen, wohin namentlich diejenige zu zählen ist: *dass ein und dasselbe Fugenthema, das einemal von authentischer, das anderemal aber von plagalischer Beschaffenheit seyn sollte* [82]), so scheint es zwar, dass das Wort *Repercussion* selbst diese seine frühere Bedeutung nach und nach verloren, dass man aber immer noch die Abfassung des *Gefährten* hiernach geordnet wissen wollte, und demnach den angeführten Umstand ganz ausser Acht gelassen hat, dass eine *authentische Melodie* durch keinerlei Art von Versetzung (Transposition) zu einer *plagalischen* umgewandelt werden kann, oder *vice versa* eine *plagalische* zu einer *authentischen*.

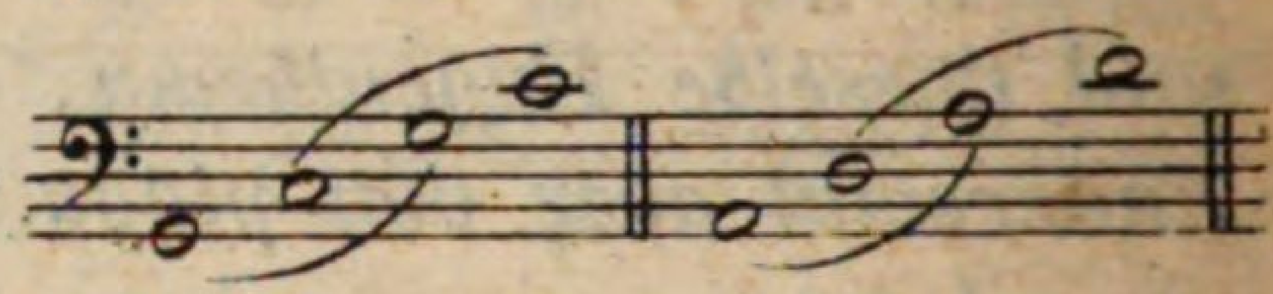
In gegenwärtigem Lehrbuche wird nun durch die *Repercussion die Ordnungsfolge, in welcher Führer und Gefährte einer Fuge mit deren Thema eintreten und abtreten, sowie jede hierdurch fühlbar werdende Abtheilung selbst bezeichnet,* und es kann eine Fuge dieser Abtheilungen so viele haben, als hierbei *Führer* und *Gefährte,* sowohl *in ihrer verschiedenartig zu ordnenden Aufeinanderfolge,* als *contrapunktischen Abfassung* angebracht, und auf die eine oder die andere Art, bald in der *Haupttonart* und bald in dieser oder jener Nebentonart, erscheinen können.

§. 44.

Ich habe in einer Anmerkung des 25. §'s das Tonhöheverhältniss der tiefsten Note der 4 Stimmen Bass, Tenor, Alt und Diskant auf nachstehend bemerkte Art aufgestellt: 

82) Nach §. 21 der Lehre des Contrapunkts ist die Tonführung des Chorals „*Herr Gott dich loben alle wir*" die *plagalische,* dagegen diejenige des Chorals „*Herr ich habe missgehandelt*" die *authentische;* und es würde gewiss eben so lächerlich als unmöglich seyn, die *erste* dieser Melodien zugleich *authentisch,* und die *zweite* zugleich *plagalisch nennen,* und *hiernach behandeln zu wollen.* — Beide Melodien mussten daher, bei ihrer Uebertragung vom Diskant und Tenor in den Alt und Bass zugleich aus der Tonart B dur und G moll in die Tonarten F dur und D moll transponirt werden, wie sich der Leser dieses Umstandes aus der Lehre des Contrapunkts noch erinnern wird. —

Wenn nun diese 4 Stimmen hiernach behandelt werden sollen, so können hier, wo der Tenor gegen den Bass und der Diskant gegen den Alt im *Verhältniss einer reinen Quinte* stehen, auch nur der *Bass* oder der *Alt* mit dem *Führer einer Quintenfuge* eintreten. —

Da indessen der *Tonumfang* einer jeden dieser 4 Stimmen *um eine Stufe auf- oder abwärts erweitert werden kann*, so kann man entweder *das Octavenverhältniss zwischen Tenor und Diskant um eine Stufe herunter* oder dasjenige zwischen *Bass und Alt um eine Stufe hinaufrücken*, z. B. 

und in diesem Falle kann auch der *Führer* einer Quintenfuge im *Tenor* oder im *Diskant* eintreten, da alsdann sowohl der *Bass* als der *Alt* den Gefährten übernehmen können [83]).

In einer und derselben Tonart kann also der *Führer einer Fuge* entweder nur im *Bass* und *Alt*, oder nur im *Tenor* und *Diskant, also jederzeit nur in 2,* nicht aber in allen 4 Stimmen eintreten; und da alle bisherigen Lehrbücher über die Fuge diesen wesentlichen Umstand ganz ausser Acht gelassen haben, so enthalten sie auch bei der Aufstellung der verschiedenen *Wiederschläge einer Quintenfuge,* in dieser Beziehung, mehrere ganz unrichtig angegebene *Stimmenfolgen* [84]).

§. 45.

In Betreff des *Eintrittes* der 4 Stimmen einer Quintenfuge bemerke ich nun Folgendes:

1) *Zu Anfang einer Quintenfuge* und in *einer und derselben Tonart* können die 4 Stimmen entweder nur auf die bei A, oder auf die bei B bemerkte Weise eintreten [85]), nämlich:

A. 1. Bass, Tenor, Alt, Diskant.
„ 2. Alt, Tenor, Bass, Diskant.
„ 3. Alt, Diskant, Bass, Tenor.
„ 4. Bass, Diskant, Alt, Tenor.

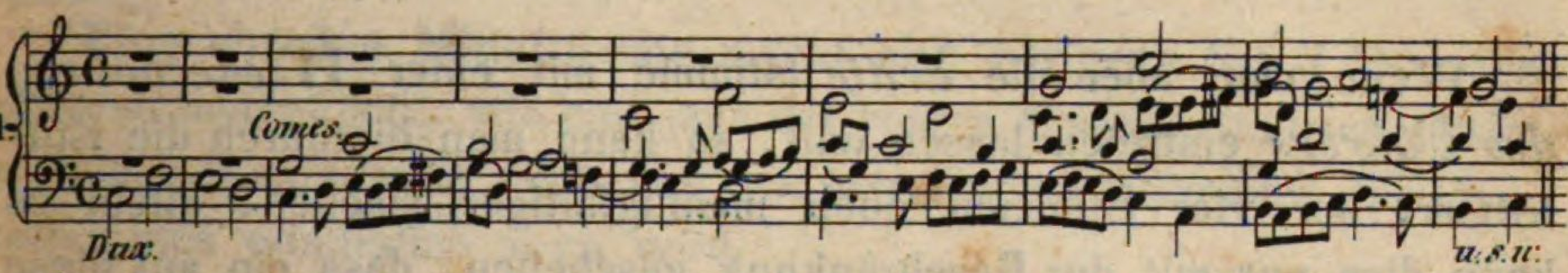
83) *Bass* und *Alt,* sowie *Tenor* und *Diskant* sollen aber in einem und demselben Wiederschlage einer Fuge stets in ihrem gegenseitigen Octaven-Verhältniss erscheinen. —

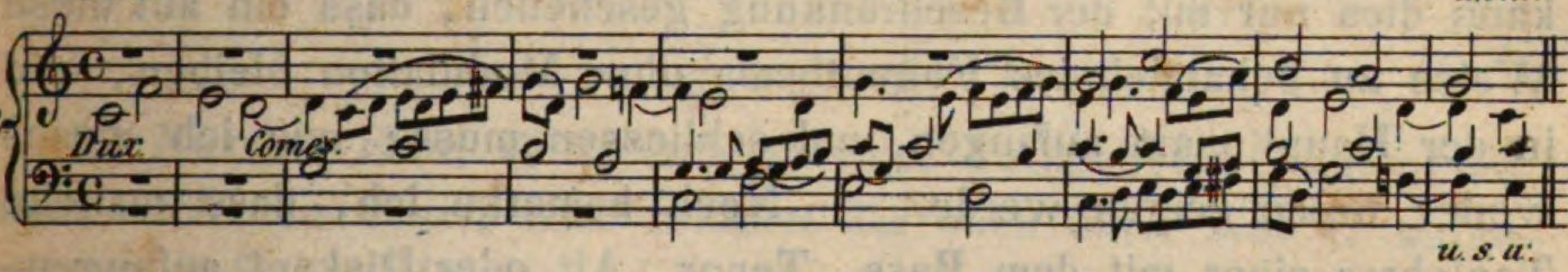
84) Von den Seite 97 und 98 im 1. Th. von *Marpurg's* Abhand. v. der Fuge aufgestellten 24 verschiedenen Eintrittsarten der 4 Stimmen einer Quintenfuge sind daher *in einer und derselben Tonart* bei weitem nicht alle zu gebrauchen, und auf gleiche Weise sieht es mit den von *Albrechtsberger* Seite 199 s. Anw. zur Composition (Leipzig Ausgabe in 4to) aufgestellten Wiederschlägen aus.

85) Ueber eine zulässige *Vermehrung* dieser *Eintrittsarten* werde ich weiter unten noch eine Bemerkung zu machen Veranlassung nehmen. —

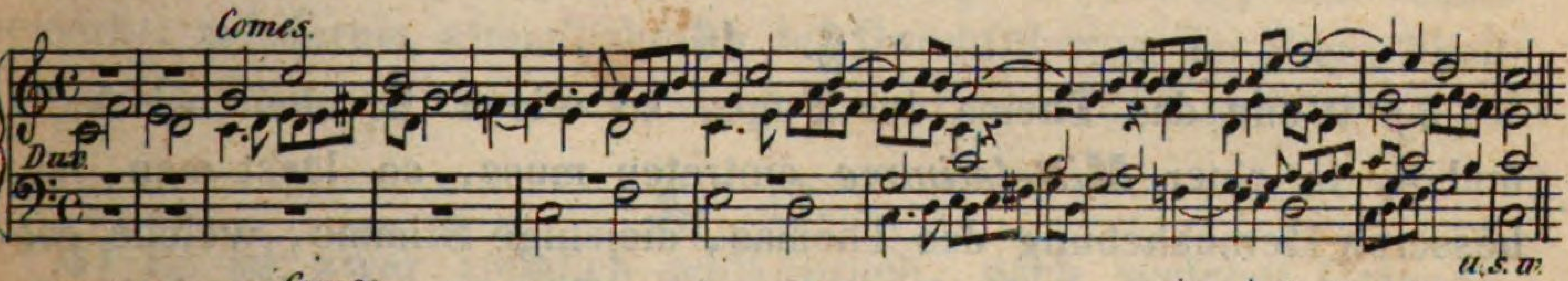
oder B. 1. Diskant, Alt, Tenor, Bass.
„ 2. Tenor, Alt, Diskant, Bass.
„ 3. Tenor, Bass, Diskant, Alt.
„ 4. Diskant, Bass, Tenor, Alt.

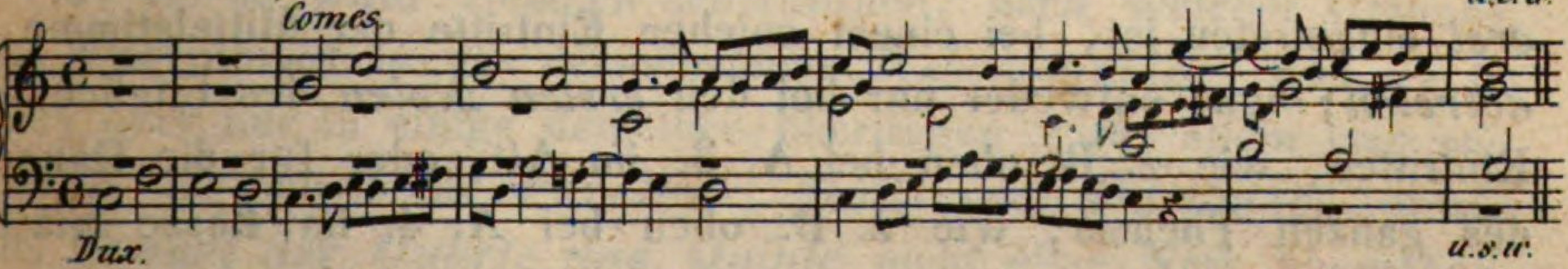
Nach A. 1. und 2. treten sämmtliche 4 Stimmen von *aussen* ein [86]), z. B.

A 1.


A 2.


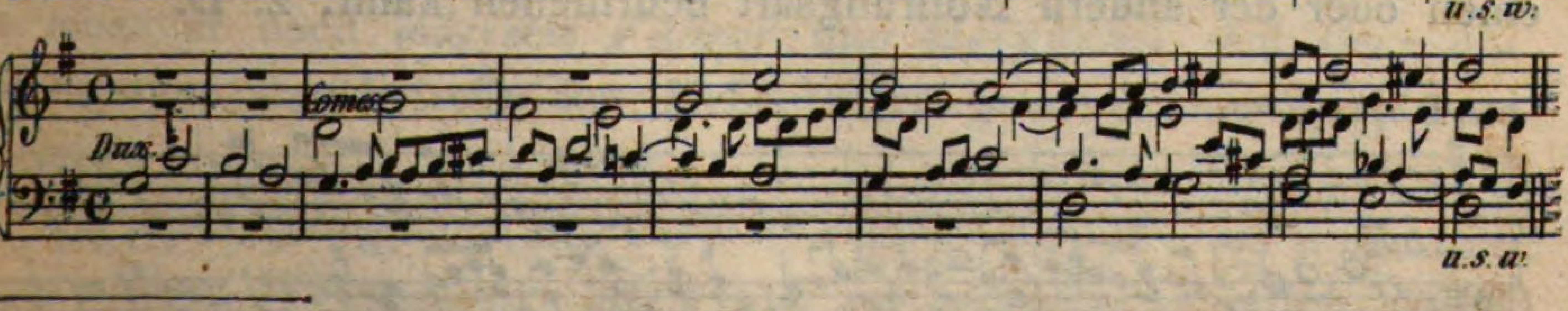
Nach A. 3. tritt dagegen der Tenor und nach A. 4. auch noch der Alt als *Zwischenstimme* ein, z. B.

A 3.


A 4.


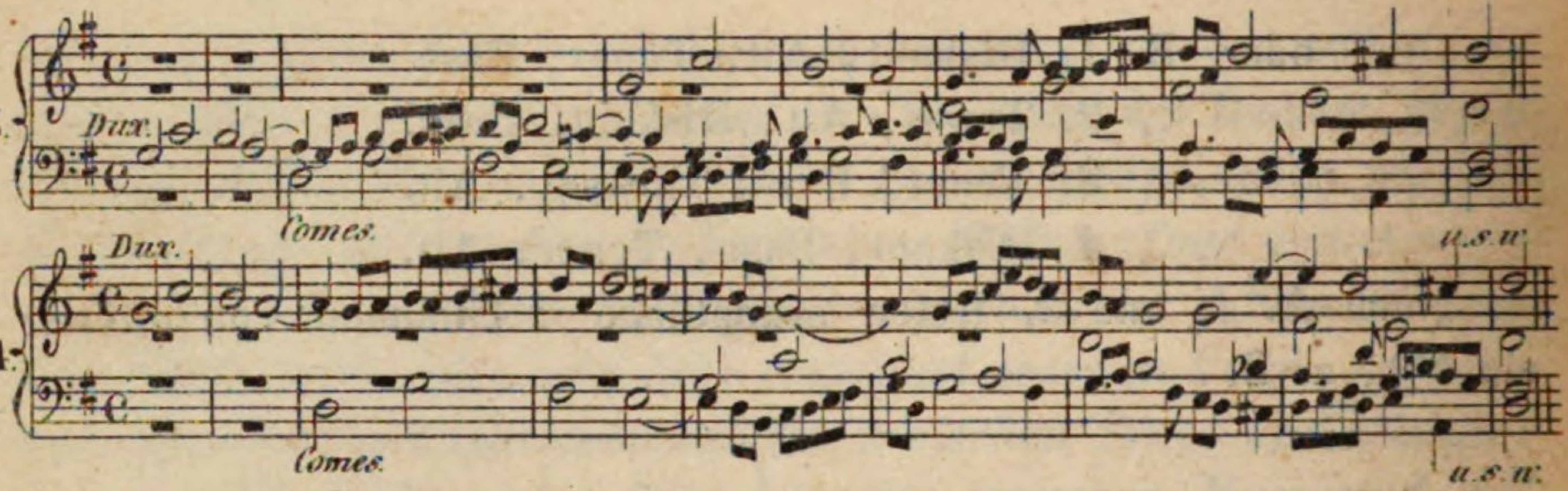
Ebenso treten nach B. 1. und 2. sämmtliche 4 Stimmen von aussen, nach B. 3. und 4. aber ebenfalls der *Alt* und *Tenor* als Mittel- oder Zwischenstimmen ein, z. B.

B 1.


B 2.


86) Nämlich als tiefste oder höchste Stimme, so dass das Thema hierbei in keiner Zwischenstimme erscheint.

B. 3. / B. 4.



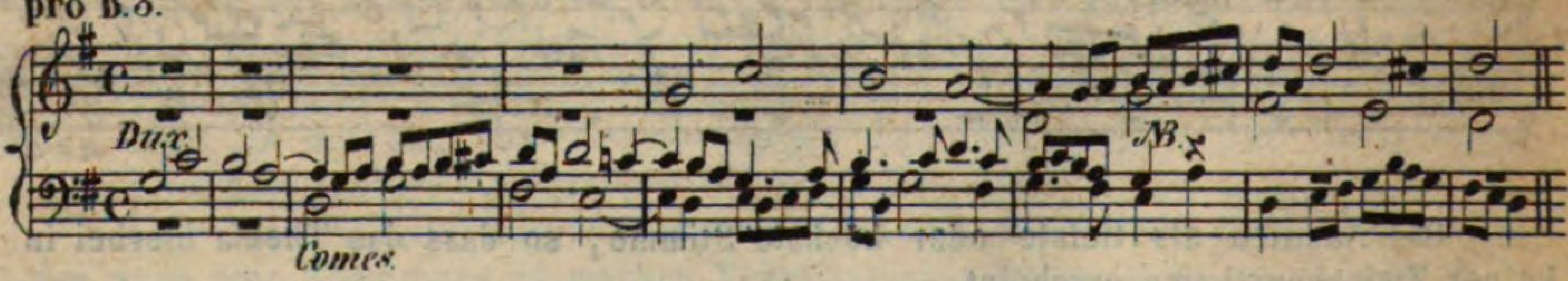
Wenn man aber die *dritte* Stimme mit einer *Wiederholung des Führers* eintreten lassen will, so kann man hierdurch die Eintrittsart der vier Stimmen noch mannigfaltiger machen; allein es kann dies nur mit der Beschränkung geschehen, dass ein auf diese Weise zu behandelndes Fugenthema ohne Modulation bleiben, und in der Haupttonart anfangen und schliessen muss; wie ich dieses weiter unten zeigen werde. — Noch bemerke ich, dass manche Tonlehrer einer mit dem Bass, Tenor, Alt oder Diskant anfangenden Fuge den Namen *Bassfuge*, *Tenorfuge* u. s. w. geben, wonach denn die Eintrittsarten bei A. nur Bass- und Altfugen, die bei B. aber nur Diskant- und Tenorfugen enthalten.

§. 46.

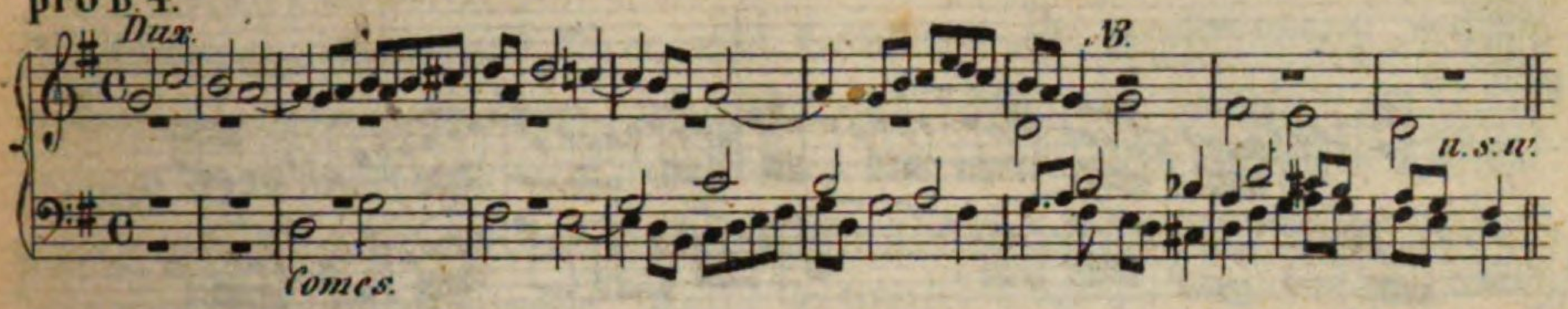
2) Wenn das Thema der Fuge, so wie z. B. oben bei A. 3. und 4. in einer *Mittelstimme* eintreten muss, so lässt man, zur besseren Heraushebung des Themas, diejenige Stimme, welche *zuerst* eingetreten ist, bei einem solchen Eintritte der Mittelstimme, *abtreten;* was entweder nur bei den *ersten Noten* des fraglichen Eintrittes, wie z. B. oben bei A. 3. im Alt, oder für die Dauer des ganzen Themas, wie z. B. oben bei A. 4. im Basse Statt finden kann. —

Bei B. 3. und 4., woselbst die 4 Stimmen auf eine ähnliche Weise wie bei A. 3. und 4. eintreten, habe ich die zuerst eintretende Stimme, beim Eintritt der 4ten Stimme, *nicht* abtreten lassen, damit der Leser nachstehende Notirung dieser beiden Sätze, worin die *anfangende* Stimme an der fraglichen Stelle abtritt, mit obiger Notirung vergleichen und so am besten den Vorzug der einen oder der andern Notirungsart beurtheilen kann, z. B.

pro B. 3.



pro B. 4.



Eine einzelne Mittelstimme macht sich übrigens bei 3 Stimmen eben so bemerklich, wie eine jede der beiden äussern Stimmen selbst, was dem Leser auch noch aus den betreffenden Beispielen des Contrapunktes erinnerlich seyn wird.

§. 47.

3) Nur der erste Wiederschlag einer 4stimmigen Quintenfuge, muss nach dem *einen* oder *andern* der oben unter No. 1. aufgestellten *2 Schemata A. und B.* abgefasst seyn; die nachfolgenden Wiederschläge können das Fugenthema auch nur in 3 oder 2 Stimmen vortragen; ja, sie können selbst mitunter nur 3 oder 2stimmig abgefasst seyn. — Der *letzte* Wiederschlag muss aber, wie schon bemerkt, wiederum sämmtliche an der Durchführung der Fuge Theil nehmende Stimmen enthalten. —

§. 48.

4) Es ist zwar ziemlich willkührlich, nach welcher Ordnung das Fugenthema in die verschiedenen *Nebentonarten*, und ob in alle, oder nur in einige derselben übertragen wird; allein man soll hierbei die betreffende *Parallel-, Moll-* oder *Durtonart*, sowie die *Tonart der Quarte und Quinte* nicht ohne Noth übergehen. Es hängt übrigens viel vom *Tonumfange* des Themas und von derjenigen Tonart ab, welche hierbei als *Haupttonart* erscheint, da, nach §. 19. der *Lehre des Contrapunktes,* eine jede der 4 Singstimmen in Betreff der für ihren *Tonumfang* anwendbaren *Tonarten* gewissen Beschränkungen unterworfen ist. —

Wenn nun auch, wie schon gesagt, ein *Wiederschlag* in dieser oder jener Nebentonart nicht gerade 4stimmig zu seyn braucht, so muss er doch jederzeit *Führer* und *Gefährten* und diese der Modulation der betreffenden Nebentonart gemäss abgefasst, enthalten. —

Es geht daher nicht an, einen Wiederschlag, und am wenigsten den *ersten* Wiederschlag einer Fuge, auf nachstehend notirte Weise abfassen zu wollen, z. B.

A. Reicha.



Ja, man kann eine solche Behandlung eines Fugenthemas, wie diejenige des 2ten Beispiels, nicht einmal als eine in der *Mitte der Fuge* anzubringende, blos *modulatorische Durchführung* des Themas betrachten, da hier die Tonführung der 1sten und 3ten Stimme von der Beschaffenheit ist, dass sie in der *Durtonart anfängt*, in der *Molltonart* aber endigt. —

Solche vermeintliche *Neuerungen*, sind durum noch keine *Verbesserungen*, und somit keinesweges der Nachahmung zu empfehlen. —

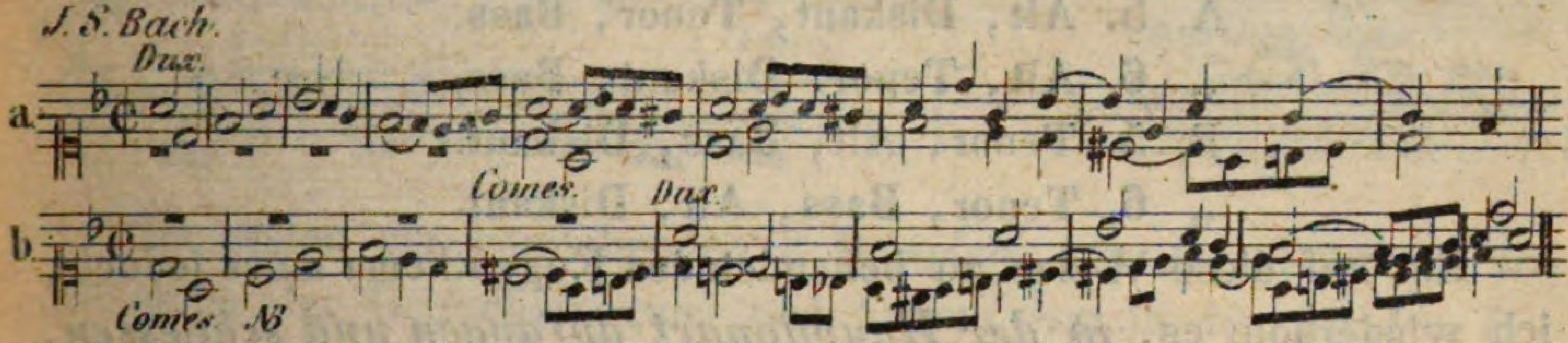
Eine alleinige Durchführung des Führers einer Fuge, kann übrigens ganz gut Statt finden, wenn sie *den Vorschriften der Modulation gemäss* behandelt wird, wie dies z. B. *Mozart* mit dem *Thema und Contrasubjekt* in der D moll-Fuge seines *Requiems* auf eine so interessante Art gethan hat, dass man *den Mangel der eigentlichen Wiederschläge* kaum bemerkt —

Auch kann man aus der Art, wie *Mozart* hier die *Nebentonarten* behandelt hat, entnehmen, dass man auch statt der *harten* die *weiche Tonart derselben Stufe* nehmen kann, wenn solches den Regeln der Modulation nicht zuwider ist. —

§. 49.

5) Wenn Führer und Gefährte einer Quintenfuge bereits hinlänglich charakterisirt worden sind, so können sie auch in Betreff ihrer *Aufeinanderfolge* alterniren; und es kann daher ein *in der Mitte der Fuge* vorkommender Wiederschlag, nach Befinden der Umstände auch mit dem Gefährten, statt mit dem Führer, anfangen.

Dieses Verfahren kann aber nicht wohl bei einem Fugensatze Statt finden, dessen Führer und Gefährte auf nachstehend notirte Art behandelt erscheinen, da hier der Gefährte, welcher auf der Prime der Tonart eintritt, unmittelbar hierauf aber den weichen Dreiklang der Quinte fühlbar werden lässt, nur in seiner Eigenschaft als *nachfolgende* Stimme, unter keinerlei Umständen aber auch als *anfangende* Stimme eintreten kann.



Ein Anderes ist es indessen mit nachfolgendem Thema, da hier der auf der Quinte der Haupttonart eintretende Führer auf der *Prime* derselben schliesst, dessen Gefährte aber auf der Octave eintritt und auf der Quinte endiget, so dass sich *beide* Stimmen stets in ihrer Anfangs- und Schlussnote *vereinigen* lassen, z. B.



§. 50.

Ich habe bereits §. 45. bemerkt, wie es angeht, dass ein in der Art Statt findender *Wechsel in der Aufeinanderfolge von Führer und Gefährten* einer Quintenfuge Statt finden kann, dass, nachdem die *erste* Stimme mit dem *Führer* und die nachfolgende *zweite* Stimme mit dem *Gefährten* eingetreten ist, nunmehr die *dritte* Stimme mit einer *Wiederholung des Gefährten* *), *die vierte Stimme aber erst mit der Wiederholung des Führers eintritt,* z. B.



*) Pag. 64 muss das 2. Wort der 2. Zeile Gefährte statt Führer heissen.

Da nun ein solches Verfahren sogar schon beim *ersten* Wiederschlage einer Quintenfuge Statt finden kann, indem sich hierdurch die *Hampttonart* um so fühlbarer heraushebt, zugleich auch *sämmtliche 4 Stimmen hierbei von aussen eintreten,* so kann man, in Beziehung auf die §. 45. bereits ausgesprochene Bemerkung, den daselbst unter A. und B. aufgestellten Anfangsarten einer Quintenfuge auch noch nachstehende beifügen, nämlich:

A. 5. Alt, Diskant, Tenor, Bass.
„ 6. Alt, Tenor, Diskant, Bass.
B. 5. Tenor, Alt, Bass, Diskant.
„ 6. Tenor, Bass, Alt, Diskant.

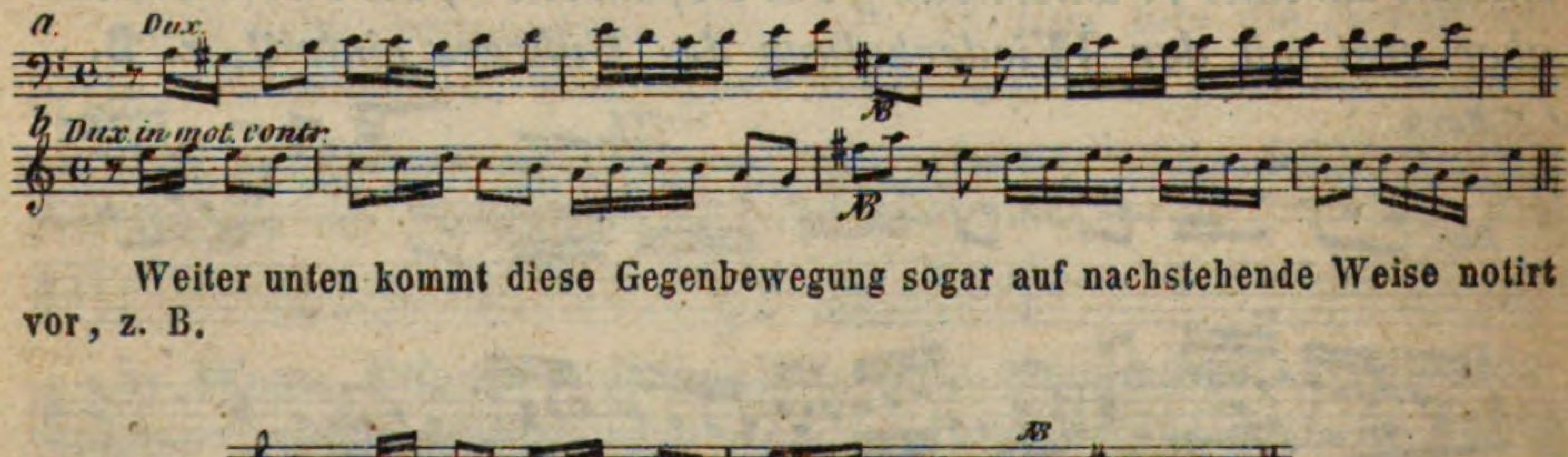
Ein auf diese Weise zu behandelndes Fugenthema muss jedoch, ich wiederhole es, *in der Haupttonart anfangen und schliessen,* und zwar am besten auf der Prime.

§. 51.

6) Wenn *im Verfolge einer Fuge* deren *Thema* (Hauptsatz) in der *Gegenbewegung,* oder in der *Vergrösserung* oder *Verkleinerung,* oder auf sonst eine *veränderte Art* angebracht werden soll, so muss die betreffende Veränderung, entweder als *Führer* oder als *Gefährte,* und bei ihrem *ersten* Eintritt *vollständig,* d. h. *in allen Noten des Themas* erscheinen.

Die Anwendung der *Gegenbewegung,* wenn die bestehende Tonführung des Fugenthemas ihr nicht entgegen ist [87]), macht hierbei keine Schwierigkeit, indem man nur die Gegenharmonie des Führers oder des Gefährten darnach einzurichten hat, z. B.

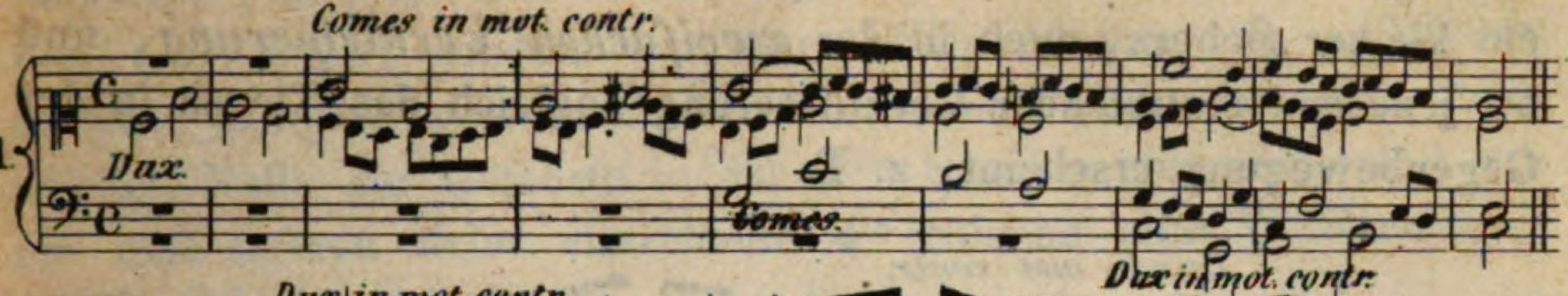
87) Die von *J. S. Bach* in seiner Klavierfuge aus A moll angebrachte Gegenbewegung seines Themas (Führers) war aber einer solchen Notirung, wie sie nachstehend unter *b* gegen das unter *a* notirte Thema erscheint, offenbar entgegen, z. B.

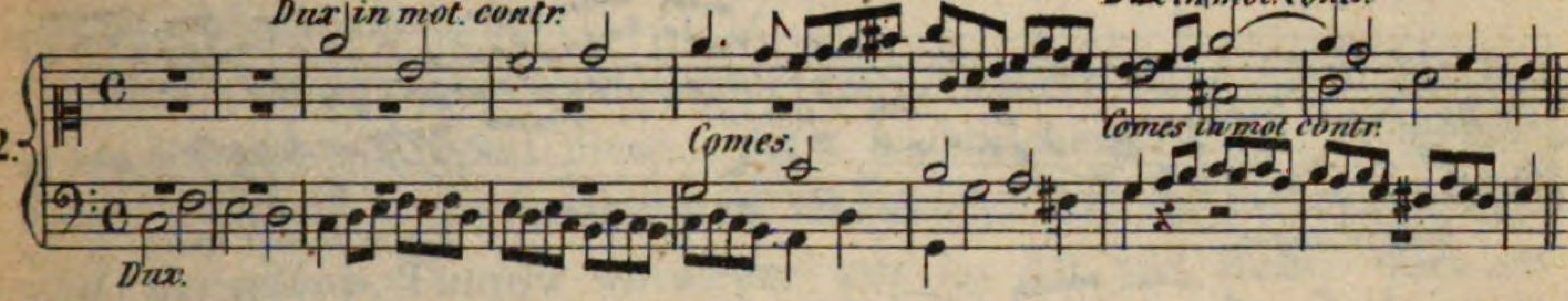


Weiter unten kommt diese Gegenbewegung sogar auf nachstehende Weise notirt vor, z. B.



Ist diese mit NB bezeichnete Führung schon im Thema selbst ganz *unmelodisch,* so ist sie dies bei ihrer hier bemerkten Notirung in der Gegenbewegung in einem noch stärkern Grade. —

1.


2.


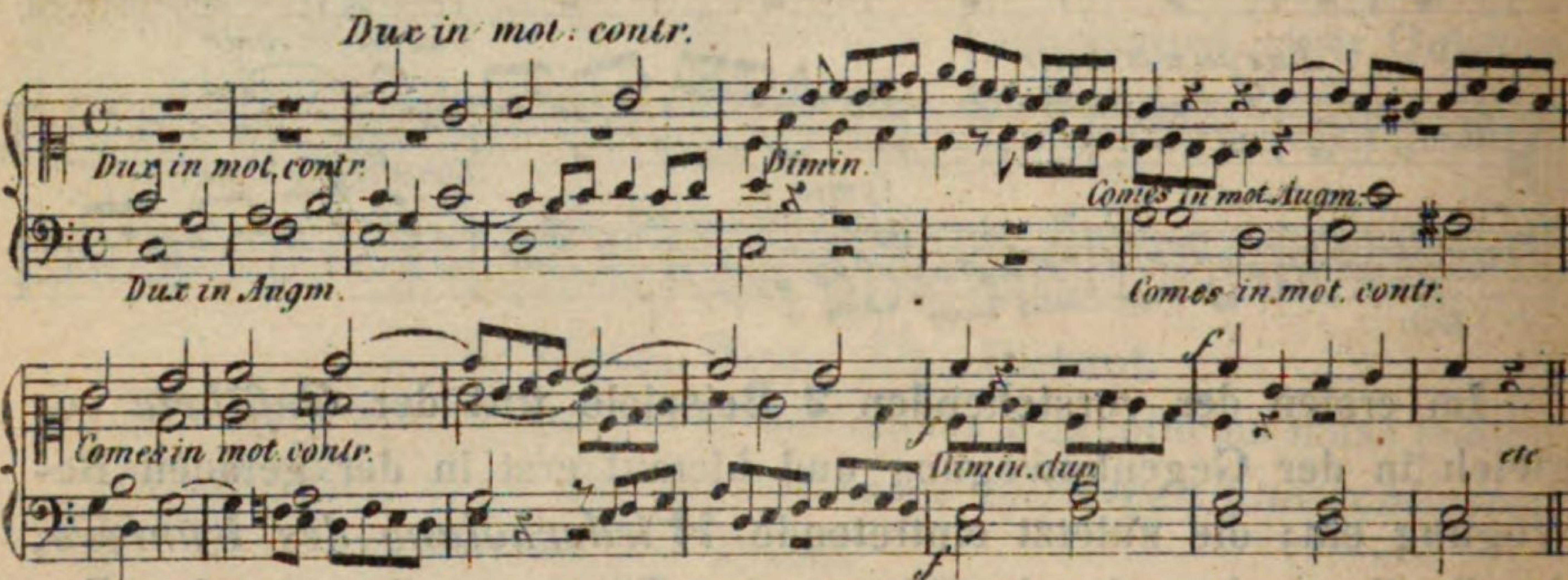
Im ersten der vorstehenden 2 Beispiele tritt der *Gefährte* sogleich in der Gegenbewegung und hierauf erst in der geraden Bewegung ein; die zuletzt eintretende *Wiederholung des Führers*, da die ihr vorhergehende Stimme das Thema in der geraden Bewegung vorträgt, musste nun wiederum in der Gegenbewegung eintreten. —

Im zweiten Beispiele wiederholt die *nachfolgende* Stimme den *Führer* in der strengen *Gegenbewegung*, worauf die 3te Stimme mit dem Gefährten in der *geraden Bewegung*, dagegen aber die 4te Stimme mit der Wiederholung *des Gefährten* in *der strengen Gegenbewegung* eintritt.

§. 52.

Da bekanntlich die *Vergrösserung einer Melodie*, diese in noch einmal so grossen (noch einmal so langen) Noten, die *Verkleinerung* aber in noch einmal so kleinen oder kurzen Noten, hören lässt, mithin die Vergrösserung noch einmal so viel, die Verkleinerung aber um $^1/_2$ so viel Takte, als die unveränderte Notirung des betreffenden Themas, erfordert, die einmal angenommene *rhythmische* Einrichtung der Fuge hierdurch aber nicht gestört werden darf, so muss man entweder das unveränderte Thema selbst, oder sonst einen unverändert bleibenden Satz der Zwischenharmonie oder doch eine unverändert bleibende *Figur* des Themas, oder der Zwischenharmonie, zugleich mit dieser Vergrösserung oder Verkleinerung des Themas, in Verbindung bringen, welchen Umstand man bei der contrapunktischen Behandlung dieser Setzart stets vor Augen haben muss; so auch ferner noch denjenigen, dass sich der Eintritt des in vergrösserten oder verkleinerten Noten erscheinenden Fugenthemas, gehörig *bemerkbar* mache; wie dies aus nachstehendem Beispiel dieser Art einigermassen zu ersehen seyn wird, in welchem sowohl der Führer als der Gefährte in der *Vergrös-*

serung, als auch ersterer ein paarmal in der einfachen und, als ein kleiner Scherz, auch in der *zweifachen Verkleinerung*, und bei jedesmal eintretender Vergrösserung zugleich das Thema in der Gegenbewegung erscheint, z. B.

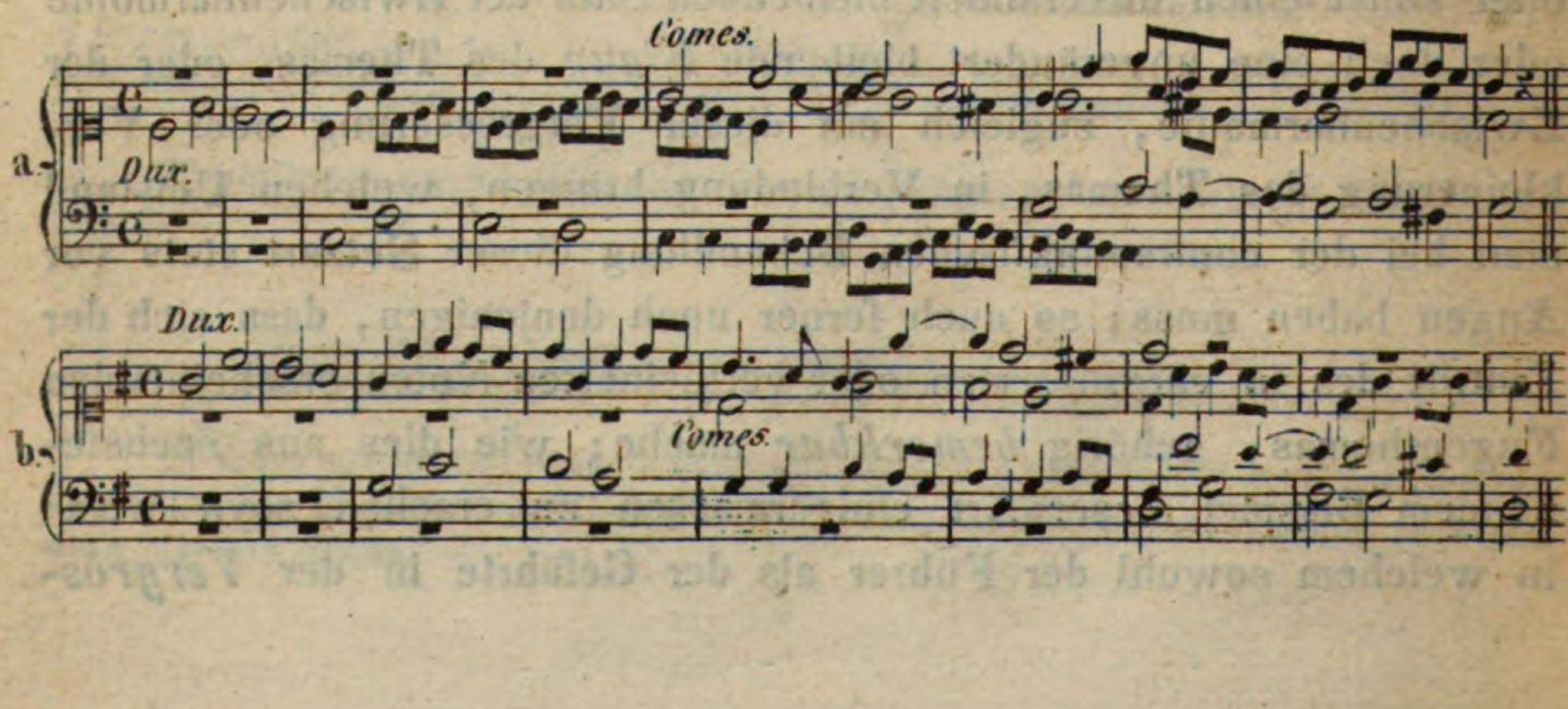


Wenn aber schon beim *ersten* Wiederschlage einer Fuge der *Gefährte* in der *Gegenbewegung*, in der *Vergrösserung* oder *Verkleinerung*, oder auf eine sonst *verschiedene* Abfassungsart eintreten soll, so charakterisirt er hierdurch auch die betreffende Fuge als eine *solche*, worüber ich mich im 4ten Abschnitte des 7ten Capitels umständlicher aussprechen werde. —

Vorstehende Sätze sind demnach nur als Beispiele zu betrachten, welche, sowie hier deren Stimmführungen, als *Dux* oder *Comes* überschrieben sind, nicht zu Anfang, sondern in die Mitte einer Fuge gehören.

§. 53.

7) Bei einem Wiederschlage in der *Mitte* einer *Quintenfuge* kann auch diejenige Stimme als *Folgestimme* eintreten, welche zur anfangenden Stimme in dem §. 44. bemerkten *Octavenverhältniss* steht, z. B. *a* und *b*.

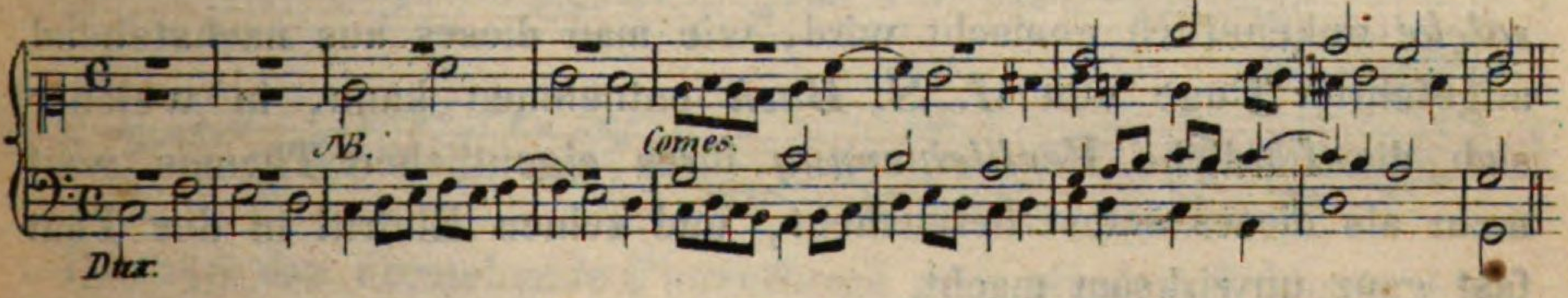


Dass aber bei einem solchen nur im *Verfolge* der Fuge Statt habenden Falle, die hier in der Octave eintretende 2te Stimme nicht den *Gefährten*, sondern nur eine *Wiederholung des Führers* enthält, habe ich vorstehend bereits bemerkt, und es muss in einem solchen Falle der Gefährte in der 3ten Stimme eintreten, und die um eine Octave tiefer eintretende 4te Stimme eine Wiederholung desselben enthalten. —

Man thut indessen wohl, nur den *Führer* einer Fuge als die *erste* Stimme eines auf diese zuletzt beschriebene Weise zu behandelnden Wiederschlages eintreten zu lassen, und da dieser in *einer und derselben Tonart* entweder nur im Alt und Bass, oder im Diskant und Tenor eintreten kann, so musste das in C dur stehende Thema des vorstehenden Beispiels *a*, bei seiner Notirung als Beispiel *b*, zugleich in G dur transponirt werden. —

§. 54.

8) In der *Mitte* der Fuge kann man auch die 2te Stimme eines Wiederschlages in der Terz oder Sexte eintreten lassen, allein da eine auf diese Weise eintretende Stimme einer Quintenfuge ebenfalls nicht den *Gefährten derselben vorträgt*, so muss dieser, sowie solches auch im vorhergehenden Beispiel über den Octaveneintritt der Fall war, in der *dritten* Stimme eintreten, auf welche dann die 4te Stimme in demselben Verhältniss folgen kann, in welchem die 2te Stimme der ersten gefolgt ist, z. B.



§. 55.

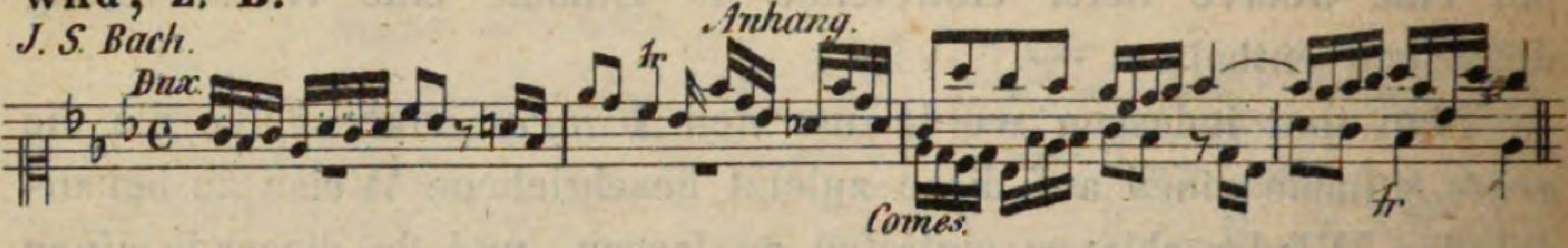
Was nun noch über diejenige Einrichtung der Wiederschläge einer Fuge zu sagen ist, welche durch die verschiedenartige Annäherung des Gefährten zum Führer veranlasst wird, werde ich in der Abtheilung G des gegenwärtigen Abschnittes vortragen.

Als zur gegenwärtigen Abtheilung D gehörig, muss ich aber noch Folgendes bemerken:

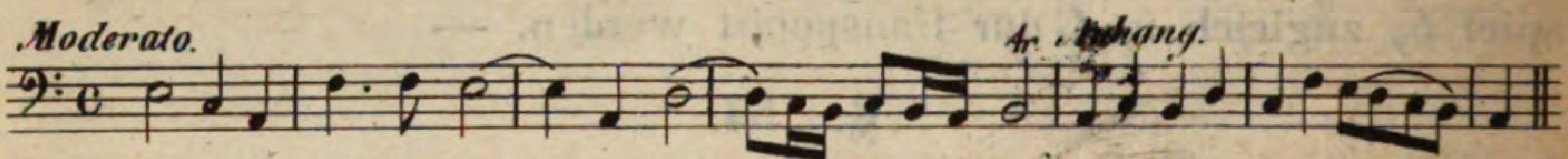
a) Zu Anfang einer Fuge soll sich die Tonführung des Führers auf den blosen Vortrag des Themas beschränken. Wenn jedoch Umstände eintreten, welche einen kleinern oder auch grössern An-

hang [88]) nothwendig machen, so muss man diesen zugleich zur Bildung der Zwischenharmonie benutzen und in die *Durchführung der Fuge* mit aufnehmen. —

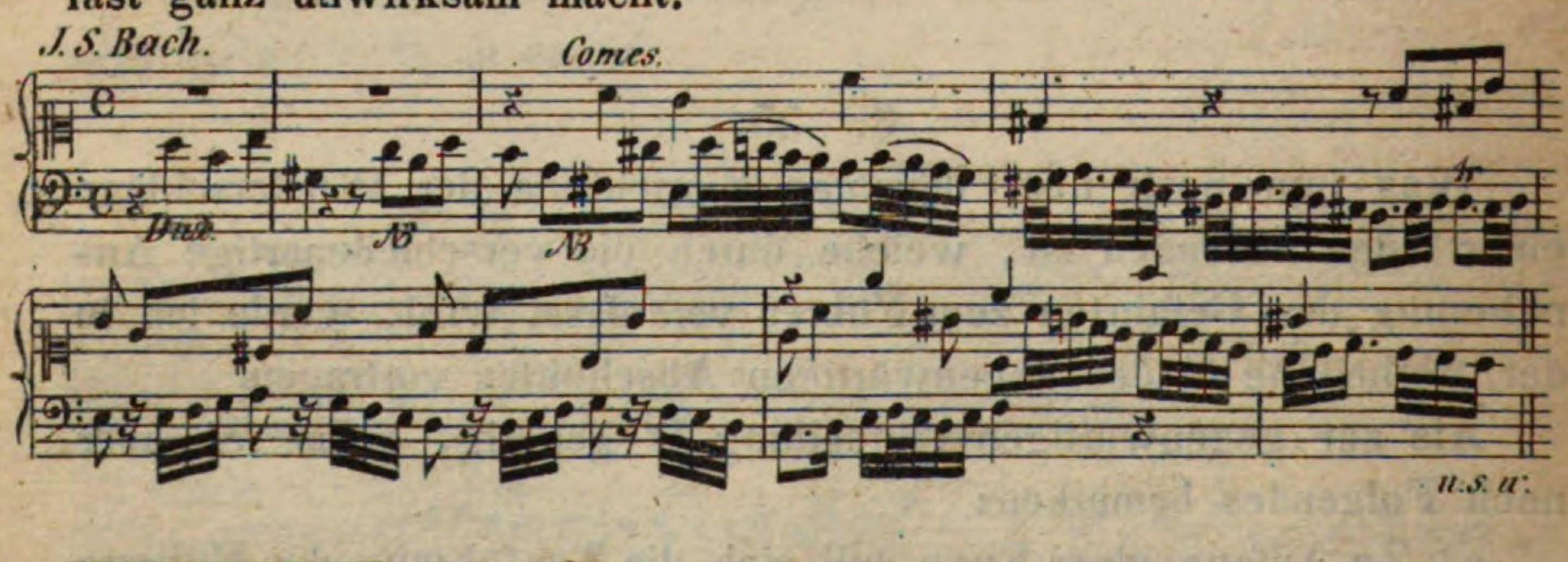
So enthält nachstehendes Thema den kleinen mit NB bezeichneten Anhang, welcher im Verfolge dieser Fuge mit durchgeführt wird, z. B.



Nachfolgendes Thema musste aber, der besonderen rhythmischen Beschaffenheit wegen, welche dieser Fuge zum Grunde liegt [89]), einen 2 Takte grossen Anhang erhalten, z. B.



b) So vortheilhaft es auch zur *Anwendung mehrfacher Nachahmungen* ist, wenn ein Fugenthema diese oder jene *Progressionsfigur* enthält; so nachtheilig ist es dagegen, wenn die *Hauptfigur des Themas* zugleich in der Verkleinerung dabei vorkommt; indem hierdurch leicht eine Störung der deutlichen Auffassung des Themas, namentlich im Verfolge der Fuge, erzeugt, auch eine spätere Anwendung der Verkleinernng selbst, namentlich die Verkleinerung des ganzen Themas, entweder ganz *unthunlich*, oder doch als *solche* unkenntlich gemacht wird, wie man dieses aus nachstehend angeführter Fuge von *J. S. Bach* entnehmen kann, in welcher sich die fragliche *Verkleinerung* ihres eigentlichen Themas weit mehr als dieses selbst heraushebt, und seinen Eintritt in der That fast ganz unwirksam macht.



88) vide §. 10. F.

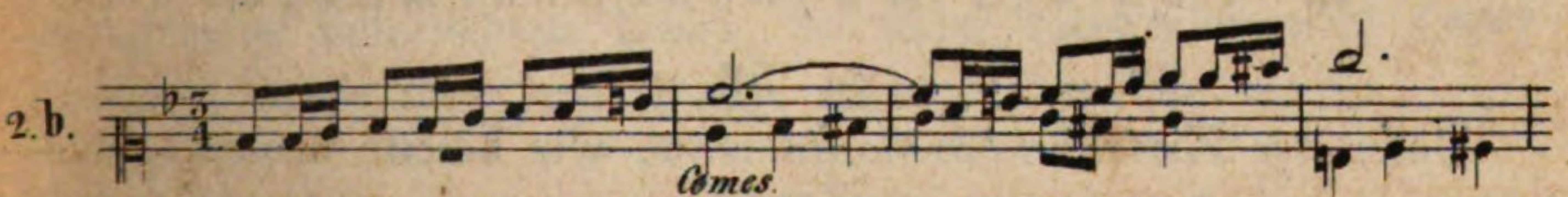
89) Ich werde im 4. Abschnitte des 7. Capitels dieser *absichtlich* ganz ungewöhnlich abgefassten Fuge noch einer besondern Erwähnung thun. —

c) Im Verfolge einer Fuge kann zwar die Tonführung des Gefährten eine kleine melodische Abänderung erleiden; allein zu *Anfang* einer Fuge darf dies nicht Statt finden. —

In dieser Beziehung erscheint daher der *Anfang* des Gefährten nachstehender 2 Sätze unrichtig abgefasst, z. B. 1 und 2 *a*.



Der Gefährte des letzten Beispiels würde offenbar besser mit der ihm zukommenden Note e eintreten, z. B. *b*.



d) Zu *Anfang* einer Fuge soll der Gefährte nicht früher als nach beendigtem Vortrage des Führers eintreten, da ausserdem die *Vollständigkeit* des Fugenthemas nicht wohl zu erkennen ist, z. B.



Da nun das vorstehende Fugenthema erst mit dem Schlusse des 2. Taktes als *vollständig* erscheint, so ist der schon in der Mitte des zweiten Taktes eintretende Gefährte, in der angeführten Beziehung, nicht richtig abgefasst; er ist dies aber auch noch ausserdem, da hier zugleich das *Taktgewicht* schon beim *Anfang* der Fuge verrückt wird; und da ferner noch diese *Annäherung* des Gefährten zum Führer die einzige ist, welche dieses Fugenthema gestattet, so hätte solche um so mehr auch erst in einem der *spätern Wiederschläge* vorkommen sollen. —

e) Zu Anfang einer 4stimmigen Fuge soll der *Eintritt* der Stimmen rasch nach einander erfolgen.

Diejenige Abfassung des *ersten* Wiederschlages, wo vor dem Eintritt der *dritten* Stimme eine *lange* Zwischenharmonie Statt

findet, ist daher nicht zu loben; so vielseitig auch dieser Gebrauch, oder vielmehr *Missbrauch*, besteht.

f) In 2 aufeinanderfolgenden Wiederschlägen sollen die 4 Stimmen nicht auf *einerlei Weise* eintreten; auch wenn 2 nicht unmittelbar auf einander folgende Wiederschläge in einer und derselben Tonart vorkommen, so muss, wenn der eine Wiederschlag mit dem Bass oder Tenor angefangen hat, der andere mit dem Alt oder Diskant anfangen, und so *vice versa*.

Verändert sich aber die Tonart, so ergibt es sich von selbst, *welche Stimme zuerst eintritt*, und wie sich alsdann der Eintritt der übrigen Stimmen ordnet. Jedenfalls soll das Fugenthema nicht unmittelbar zweimal nacheinander, oder gar als Führer und dessen Gefährte, in *einer und derselben Stimme* vorkommen [90]).

E. Von der Zwischenharmonie.

§. 56.

Unter der *Zwischenharmonie* wird, wie bereits bemerkt, derjenige contrapunktische Satz einer Fuge verstanden, welcher zwischen den verschiedenen Wiederschlägen Statt findet, und in diesem Falle solche mit einander verbindet. — Eine Fuge besteht demnach nur aus abwechselnden *Wiederschlägen* und *Zwischenharmonien*, welche letztere in der oben angeführten Beziehung auch als *Zwischensätze* [91]), und da sie zugleich dem *Hauptsatze* (Fugenthema) untergeordnet erscheinen, auch als *Nebensätze* [92]) zu betrachten sind, obgleich man sie nicht auch also behandelt. —

Die meisten Fugen sind nämlich von der Art, dass nur der *anfängliche* Eintritt ihrer Stimmen auch einen *Wiederschlag* bildet; die nachfolgenden Eintritte aber die betreffenden Stimmen ohne ihre gegenseitige Beziehung als Führer und Gefährte lassen, so dass das *Fugenthema* gewöhnlich nur von einer *einzelnen ein- und abtretenden Stimme* und dabei oft noch unvollständig vorgetragen, die Zwischenharmonie hingegen über die Gebühr ausgedehnt, und dabei manchmal noch auf eine so abgedroschene Art behandelt erscheint, dass die hierdurch ganz verunstaltete Fuge bei vielen Musikliebhabern auch nur in einen *übeln*, statt gebührenden *guten Ruf* kommen konnte. —

90) Man sehe das betreffende Beispiel in §. 36. —
91) vide §. 1.
92) vide §. 16.

§. 57.

So *naturgemäss* es nun auch ist, und daher auch wahrhaft schön, wenn das im Verfolge einer Fuge in diese oder jene Nebentonart transponirte, oder zur Haupttonart zurückgeführte *Fugenthema* einen, *wenn auch nur zweistimmigen* Wiederschlag bildet, so sind darum diejenigen Fugen nicht gerade zu tadeln, welche nur beim *ersten Eintritt der Stimmen* einen vollständigen, ausserdem aber nur noch diesen oder jenen *unvollständigen Wiederschlag*, dabei aber das Fugenthema, ganz oder theilweise in Nachahmungen durchgeführt, enthalten; wenn dies nämlich auf eine so interessante Weise geschieht, wie in vielen Fugen von *J. S. Bach*, *Händel*, *Mozart*, *Albrechtsberger* und andern guten Komponisten. —

Dass aber die meisten Fugen (die *schlechten* von der §. 56. beschriebenen Art, die besseren aber von der vorstehend beschriebenen) nur so und nicht anders abgefasst sind, kann sich jeder sachgemäss unterrichtete Leser, bei einer vorzunehmenden *Untersuchung* dieser oder jener Fuge, leicht überzeugen. —

§. 58.

Das Wort *Zwischenharmonie* scheint seine gegenwärtige Bedeutung zuerst durch *Marpurg* erhalten zu haben, sowie dies auch der Fall mit der *Gegenharmonie* ist [93]).

Mattheson (*vollk. Capellmeister* fol. 388.) bedient sich dafür der Wörter *Zwischenspiel* und *Uebergang*; ersteres Wort jedoch zur Bezeichnung desjenigen Contrapunktes, welcher dadurch nothwendig werden kann, dass beim ersten Wiederschlage einer Fuge die mit der Wiederholung des Führers eintretende 3te Stimme nicht unmittelbar auf den Gefährten folgen kann. Ich setze die ganze Stelle hierher:

„*Zum allererstenmal, damit der Fugensatz desto deutlicher begriffen werde, insonderheit wenn eine förmliche Cadenz dabei seyn soll und muss, lässt man denselben gern allein, vom Anfang bis zum Ende, oder nahe dabei, ganz rein aushören; hernach aber wird auf das geschickteste zum Comite modulirt, und ehe der Dux mit der dritten Stimme eintritt, ein kurzes Zwischenspiel geführt, damit Gelegenheit gegeben werde, den*

93) In *Sulzer's Theorie der schönen Künste* kommen die Wörter *Gegenharmonie* und *Zwischenharmonie* noch nicht vor; ja, es geschieht weder der *Repercussion*, noch des eigentlichen *Wiederschlages* in einem besonderen Artikel Erwähnung, obgleich sich im Art. *Fuge* darauf bezogen wird. —

vertieften Hauptsatz mit guter Art, und als ob es von ungefähr geschähe, einzuführen.“ —

Zweiteres Wort, *Uebergang*, bringt *Mattheson* in folgendem Zusammenhange vor: *„Ist nun die erste Folge* (der erste Wiederschlag) *auf diese Weise vollbracht, alsdann kann ein Uebergang, eine Transitio, vorgenommen werden; nämlich eine solche zierliche Vereinbarung des folgenden mit dem vorigen* (Wiederschlag) *daran eigentlich der Hauptsatz keinen Theil hat; indess die erste oder Oberstimme ein wenig pausirt und gleichsam Luft schöpft, damit sie bald darauf, bei fortgesetzter Vollstimmigkeit, mit der Antwort wieder eintrete; d. i. sie ergreift nunmehr den Gefährten, falls sie vorher den Führer gehabt hat; und umgekehrt.“*

Da *Mattheson* ein Zeitgenosse von *J. S. Bach* und *G. F. Händel* und mit beiden und namentlich mit letzterem genau bekannt war, so erklärt sich auch hieraus, warum man in den Fugen der genannten Meister die Gegenharmonie und Zwischenharmonie meistens nur auf die oben erwähnte Weise behandelt antrifft. —

Scheibe (*crit. Mus.* Seite 466) sagt in Betreff der *Zwischensätze* in der Fuge:

„Da es, zumal wenn der Hauptsatz sehr kurz ist, nicht allemal nützlich seyn würde, bei einerlei Sätzen zu bleiben, so muss man auch darauf bedacht seyn, durch wohl ausgesuchte Zwischensätze den Zusammenhang zu erheben und die Zuhörer gleichsam in eine neue Aufmerksamkeit zu versetzen. Die Erfindung solcher Zwischensätze wird aber ganz leicht seyn, wenn man den Hauptsatz (das Thema) und den dazu bereits vorhandenen Gegensatz (die Gegenharmonie) mit einiger Aufmerksamkeit ansieht.“

§. 59.

Eine *einfache Fuge* besteht eigentlich nur aus 2 Sätzen, dem *Hauptsatze* (Thema) und *Nebensatze* (Zwischenharmonie). Der Vortrag des *Hauptsatzes* (Themas) macht nun den *Wiederschlag* nothwendig, und dessen *Transposition* in die verschiedenen *Nebentonarten* denjenigen verbindenden *Nebensatz*, welchen man gegenwärtig die *Zwischenharmonie* nennt. — Damit aber die Durchführung einer Fuge nicht auf die blose *Transposition* ihres ersten Wiederschlages, und die Zwischenharmonie nicht auf eine blos modulatorische *Verbindung* der nachstehenden Wiederschläge beschränkt erscheine, so muss man ein solches Fugenthema entwer-

fen, welches als Führer und Gefährte *eine verschiedenartige Aufeinanderfolge seiner vortragenden Stimmen gestattet;* und zur Bildung der Zwischenharmonie eine solche Figur des Themas entlehnen, welche sich *auf mehrere Arten nachahmen lässt.*

Was nun über die oben erwähnte *verschiedenartige* Aufeinanderfolge von Führer und Gefährten zu sagen ist, wird theils in der nachfolgenden Abtheilung G, und theils im *dritten Abschnitte* gegenwärtigen Capitels vorkommen. Ueber die fragliche Bildung der *Zwischenharmonie* aber, bemerke ich nunmehr Folgendes:

1) Die Zwischenharmonie, als Nebensatz einer Fuge, ist zwar in der Art auf das Thema der Fuge zu begründen, dass man diejenigen Figuren des letzteren zu ihrer Bildung wählet, welche sich auf unterschiedliche Arten nachahmen lassen. Allein sie ist darum nicht, so wie das Thema selbst, auf *eine und dieselbe Melodie* beschränkt, sondern sie kann unter so vielfach melodischen Gestalten erscheinen, als sich deren aus den Figuren des Themas bilden lassen. —

2) Die *Zwischenharmonie* kann ausserdem auch noch auf gleiche Weise nach dieser oder jener Figur der Gegenharmonie gebildet werden, da letztere, als Contrapunkt des Fugenthemas, *früher* als die Zwischenharmonie eintritt, und daher ebenfalls hierzu benutzt werden darf. —

3) Schon aus dem Umstande, dass die Zwischenharmonie aus dieser oder jener Figur des Fugenthemas oder seines Contrapunktes (der Gegenharmonie), gebildet wird, geht hervor, dass ihr eigentlicher Charakter zwar *melodisch,* aber zugleich auch *polyphonisch* (mehrstimmig melodisch) ist, ausserdem auch ihr *Name* schon ganz unpassend erscheinen würde. Wenn demungeachtet aber die Zwischenharmonie bei ihrem *Eintritt* nur von *einer Stimme allein* vorgetragen wird, so soll sie nur eine kurze Figur (das Subjekt einer Nachahmung) enthalten, welche alsbald weiter durchgeführt werden muss. —

Die *Durchführung* einer solchen Figur soll jedoch möglichst kurz und nie langweilig ausfallen.

Dass übrigens jede Zwischenharmonie einer mehrstimmigen Fuge auch mitunter nur 3 und 2 stimmig seyn kann, geht ebenfalls aus den vorstehenden Bemerkungen hervor. —

4) Da die Modulation von einer Tonart zur andern nur der Zwischenharmonie zugetheilt werden kann, *gleichartige Wiederholungen* aber hierbei vermieden werden sollen, so kann man bald diese oder jene Figur des Themas, oder seiner Gegenharmonie,

hierzu nehmen, oder man kann auch eine *Verbindung zweier solcher Figuren* zur kurzen Durchführung einer solchen Modulation versuchen. —

5) Da, wie gesagt, die Zwischenharmonie in steter Beziehung zum Fugenthema, oder dessen Gegenharmonie, stehen muss, zugleich aber auch die möglichste Abwechslung darbieten soll; so kann man auch noch die *Vergrösserung* und *Verkleinerung*, sowie die freie und strenge Gegenbewegung, der hierzu auszuwählenden Figuren des Themas und seiner Gegenharmonie anwenden, und diesen Sätzen durch diese oder jene Art *des doppelten Contrapunktes* noch mehr Abwechslung geben. —

In so mannigfaltigen Gestalten (Formen) die *Zwischenharmonie* aber auch erscheinen mag (und *Mannigfaltigkeit* ist allerdings hierbei eine unerlässliche Bedingung), so darf man doch nie ihre *Beziehung zum Fugenthema vermissen.* —

6) Auch bei der Zwischenharmonie sollen die daran Theil nehmenden Stimmen, nach einer gewissen, dabei aber stets abwechselnden Ordnungsfolge, *ein-* und *abtreten.* —

Am besten tritt hier *diejenige* Stimme *zuerst ein,* welche in dem der Zwischenharmonie unmittelbar vorhergegangenen Wiederschlage zuerst *abgetreten* ist; sowie wiederum diejenige Stimme der Zwischenharmonie zuerst abtritt, welche bei dem unmittelbar *darauf folgenden* Wiederschlage zuerst eintreten soll. —

Beispiele über diese verschiedenen Behandlungsarten der Zwischenharmonie werde ich im folgenden *dritten Abschnitte* aufstellen. —

F. Von dem Anhange.

§. 60.

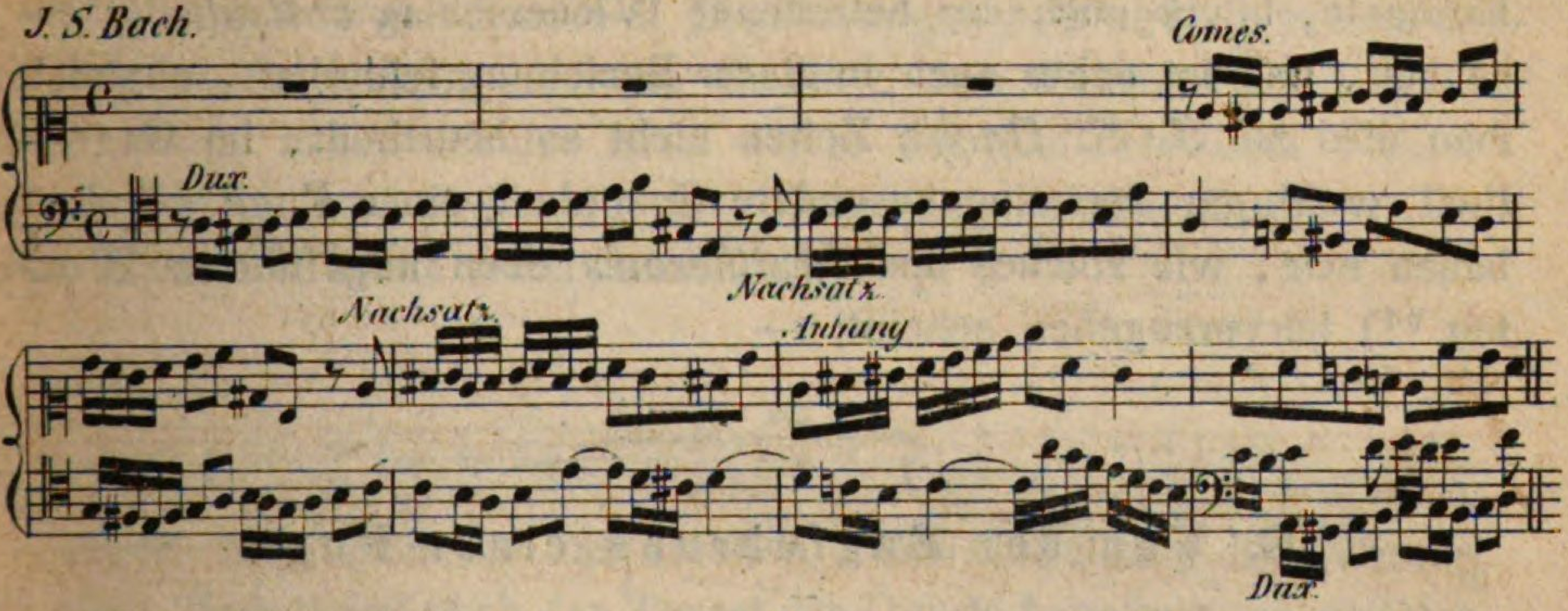
Dieser kann, wie ich bereits §. 10. Abthl. F. bemerkt habe, sowohl beim *Führer* als beim *Gefährten* Statt finden: beim Führer, wenn nach beendigtem Vortrage des Fugenthemas, dessen Wiederholung in der nachfolgenden Stimme, und beim Gefährten, wenn nach dessen beendigtem Vortrage des Fugenthemas dessen Wiederholung in der dritten Stimme nicht unmittelbar Statt finden kann. —

§. 61.

Der Anhang kann aber auch, wie bereits bemerkt, in der Form eines förmlichen *Nachsatzes* erscheinen, und in diesem Falle auch für sich bestehend durchgeführt werden, wie dies z. B. in der

§. 35. angeführten Fuge von *Vogler* der Fall ist. *Vogler* benennt diesen *Nachsatz* zwar nicht als solchen, allein er lässt ihn in seiner 199 Takte langen Fuge doch nur beim ersten (hier ebenfalls nur alleinigen) Wiederschlage im *Zusammenhange mit seinem Vordersatze,* im Verfolge aber stets nur als einen *besonderen Satz* hören; sowie dann die 3 Anfangstakte dieser Fuge ebenfalls als ein besonderer Satz (Vordersatz) durchgeführt erscheinen. —

Auch nachstehendes Thema von *J. S. Bach* zerfällt eigentlich in einen solchen *Vordersatz* und *Nachsatz,* welcher letztere, bei seinem Vortrage als Gefährte, noch einen kleinen Anhang erhält, z. B.



Beide Sätze kommen jedoch grösstentheils im *Zusammenhange* und nur einigemal *einzeln* vor.

Dass übrigens einzelne Figuren eines *grössern Anhanges,* so wie ein *kleiner Anhang selbst,* ebenfalls zur Bildung einer Zwischenharmonie benutzt werden können, habe ich bereits §. 55. *a.* bemerkt, und ein paar Beispiele dieser Art angeführt. —

§. 62.

Wenn ein Anhang im Gesange des Gefährten *nicht* als Wiederholung eines solchen im Gesange des Führers erscheint, *so soll er von keiner grösseren Länge seyn, als es entweder der Rhythmus oder die Modulation erfordern.* Der, in vorstehend angeführter Fuge von *Bach,* vorkommende *Anhang im Gesange des Gefährten,* ist *der Modulation* wegen da, musste aber des Rhythmus wegen auf die Länge eines ganzen Taktes ausgedehnt werden.

In nachstehend angeführter Fuge ist indessen der nur beim Gefährten vorkommende Anhang, da das Thema selbst nur *einen Takt,* der fragliche Anhang aber *2 Takte* enthält, ohne dass hierzu ein *Grund* vorliegt, offenbar *zu lang,* z. B.

J. S. Bach.



Ein *solcher* Anhang bildet an sich selbst zugleich eine Zwischenharmonie, bevor noch der betreffende Wiederschlag *vollständig* erscheint, und ist daher auch in dieser Beziehung fehlerhaft, obgleich man dies zu *J. S. Bach's* Zeiten nicht so beurtheilt, im Gegentheil wohl gar für eine besondere Schönheit einer Fuge gehalten haben mag, wie solches aus *Mattheson's* oben angeführten Worten [94]) hervorzugehen scheint. —

G. Von der Engführung einer Fuge.

§. 63.

Nach der bereits gegebenen Erklärung (§. 10.) besteht die Engführung einer Fuge in der verschiedenartigen Annäherung des Gefährten zum Führer, z. B. *a, b, c* und *d* [95]).



Bei *a* stehen Führer und Gefährte in ihrer *ersten* Aufeinanderfolge; bei *b* tritt der Gefährte um *einen Takt;* bei *c* um *zwei Takte* und bei *d* um *drei und einen halben Takt früher* ein als bei *a*. —

94) §. 58.

95) Ich entlehne diese und die folgenden Beispiele aus meiner 1827 herausgegebenen „kurzen Anleitung zur Fuge."

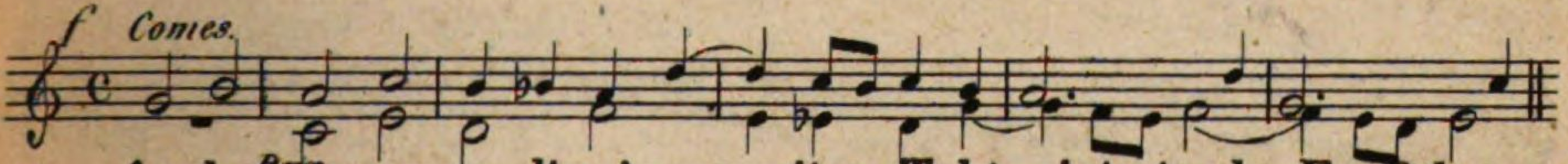
Von diesen 3 Engführungen des fraglichen Themas bei *b*, *c* und *d*, eignen sich die beiden ersten für jeden in der *Mitte* der Fuge vorkommenden, die dritte Engführung aber nur für den *letzten* Wiederschlag; da man auf diese *Nachahmung*, als der *engsten* von allen, keine weitere Engführung folgen lassen kann; man müsste denn nachstehenden Satz, in welchem das Thema *gleichzeitig* in der *geraden Bewegung* und in der *Gegenbewegung* eintritt, als hierher gehörig betrachten wollen, z. B. *e*.

e.



Bei obigen 3 verschiedenen Engführungen *b*, *c* und *d*, tritt überall der in der Quinte stehende Gefährte dem Führer *nach*. Eine Engführung nachstehender Art, wobei der Gefährte dem Führer *vorausgeht*, kann aber nur, aus bereits angeführten Gründen, *in der Mitte* der Fuge Statt finden, z. B. *f*.

f



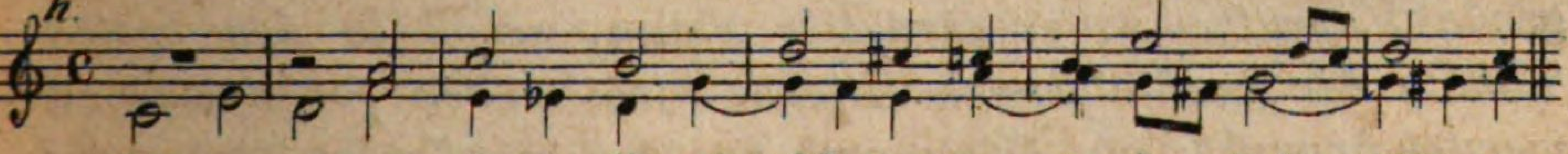
Auch kann man die im zweiten Takt eintretende Engführung zu einer Modulation nach der Tonart der Quarte benutzen, in welcher die nachfolgende Stimme eintritt, und hierdurch den bisherigen Führer, nunmehr als Gefährten in diesem der Tonart der Quarte zugehörigen Wiederschlage, fühlbar werden lässt, z. B. *g*.

g.



Auch lässt sich folgende Engführung dieses Fugensatzes anbringen, wobei die erste Stimme in der Durtonart, die nachfolgende aber in der Parallel-Molltonart eintritt, z. B. *h*.

h.



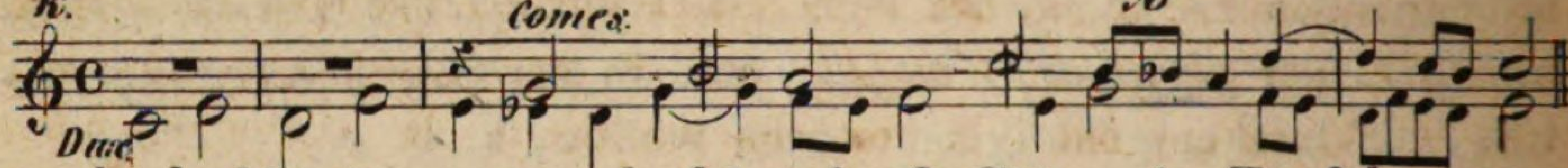
Wenn nun in dieser Parallel-Molltonart ein förmlicher Wiederschlag gebildet wird, so erscheint auch die in A moll eintretende Stimme als Führer derselben, ohne dadurch der ihr vorhergehenden Stimme ihre Eigenschaft als Führer der Haupttonart zu entziehen. Auch kann man den Gefährten in der *krebsgängigen Bewegung* und *hier* ebenfalls schon im 2ten Takte eintreten lassen, z. B. *i*.

i.

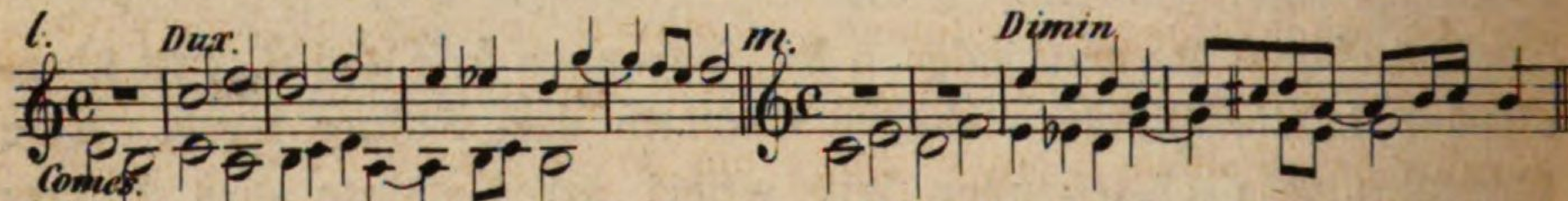


Auch kann der Gefährte in der *Syncopation* eintreten, z. B. *k.*

k.

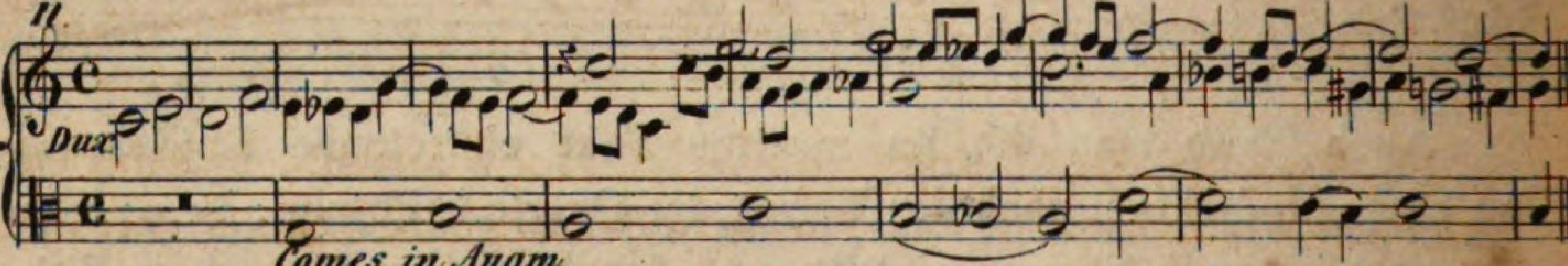


Auch könnte man noch folgende 2 Sätze als Engführungen dieses Fugenthemas betrachten, und in den hierzu geeigneten Wiederschlägen anbringen, z. B. *l* und *m.*



Endlich liesse sich auch noch nachstehender dreistimmiger Satz dieser Fuge, wobei der Gefährte in der Vergrösserung eintritt, als hierher gehörig annehmen, z. B. *n.*

n.



§. 64.

Aus den Beispielen des vorhergehenden §'s geht nun hervor:

1) Dass die *zuletzt* eintretende Stimme einer Engführung, das betreffende Fugenthema *vollständig* vortragen muss; und hieraus geht wiederum hervor:

a) dass die fortzusetzende Tonführung der zuerst eintretenden Stimme, beim Eintritt der *nachfolgenden Stimme, auch deren Tonführung untergeordnet werden muss;* und

b) dass demnach das von der *anfangenden* Stimme vorzutragende *Fugenthema,* erforderlichen Falles, *schon in den ersten Takten der nachfolgenden Stimme nicht weiter fortgesetzt zu werden braucht;* wie dieses auch aus den betreffenden Stellen der mit NB bezeichneten vorhergehenden Beispiele *c, g* und *h* zu ersehen ist. —

96) Schon um der hier bemerkten Stelle willen, würde indessen dieser Satz *zweistimmig* nicht gut zu heissen seyn, und daher zu seiner Anwendung noch eine begleitende *dritte* Stimme erfordern. —

Bei einer *canonischen* Nachahmung, wie z. B. in dem vorhergehenden Satze *d*, müssen jedoch beide Stimmen das Thema vollständig vortragen.

2) Die *Taktverrückung*, welche durch den in *syncopirten Noten eintretenden Vortrag des Fugenthemas* entsteht, muss an derjenigen Stelle wieder aufgehoben werden, welche einer stets *deutlichen Erkennung des Themas* am wenigsten entgegen ist, wie z. B. an der mit NB bezeichneten Stelle der vorhergehenden Sätze *k* und *n*. In Beziehung auf obige unter 1 *a*. gemachten Bemerkung, ist daher nachfolgende Engführung in doppelter Hinsicht *unrichtig* abgefasst; einmal, weil die Tonführung des Gefährten, als der *nachfolgenden* Stimme, verändert worden, und zweitens, weil der durch diese Engführung sich herausstellende *Querstand*, gerade durch diese Veränderung, um so empfindlicher ist, z. B.



Im Verfolge dieser Fuge von *J. S. Bach* kommt, beinahe auf gleiche Weise behandelt, das Thema in der Gegenbewegung vor, und bildet ebenfalls einen Querstand, z. B.

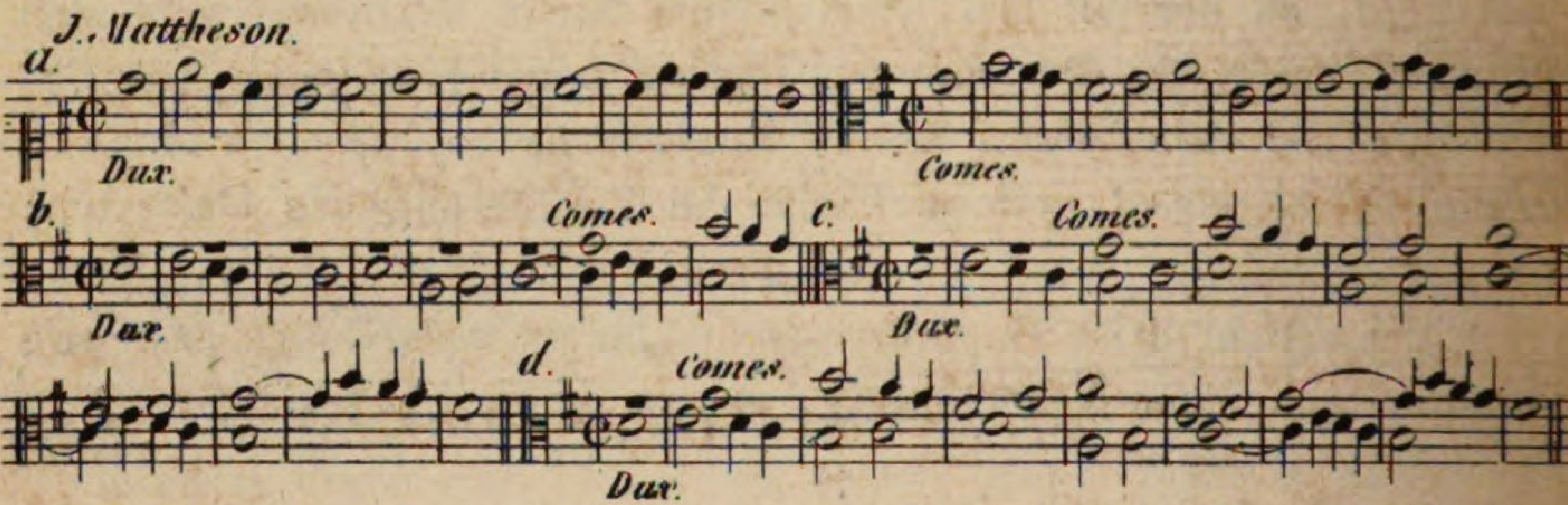


Beide Sätze sollen zwar eine *canonische Nachahmung* zwischen Führer und Gefährten darstellen; allein diese erscheint, des hierbei vorkommenden *Querstandes* wegen, unpassend, und könnte allenfalls nur auf nachstehende Art umgeändert, gut geheissen werden, z. B. *a* und *b*.



§. 65.

Marpurg, aus dessen Abh. v. d. Fuge ich vorstehendes Beispiel entlehnt habe, theilt auf der 32ten Notentafel des 1ten Theils seines angeführten Werkes, 21 verschiedene Engführungen eines Fugenthemas von *Mattheson* mit, von welchen aber, als Nachahmungen zwischen Führer und Gefährten, nur folgende 3 bei *b*, *c* und *d* (von welchen die 2 letzteren *canonisch* sind) hierher gehören, z. B.

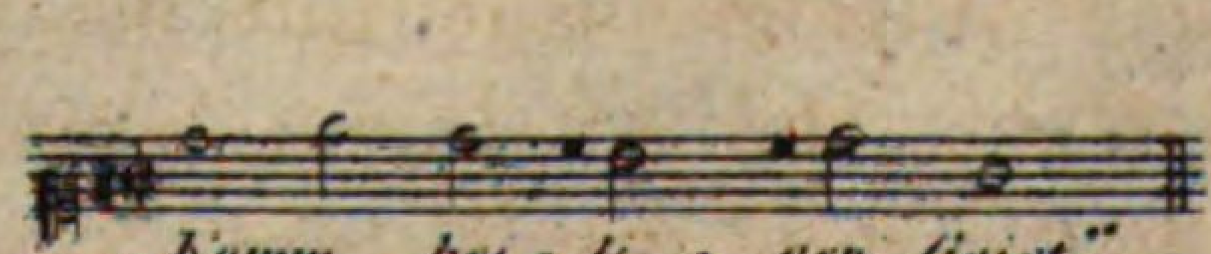


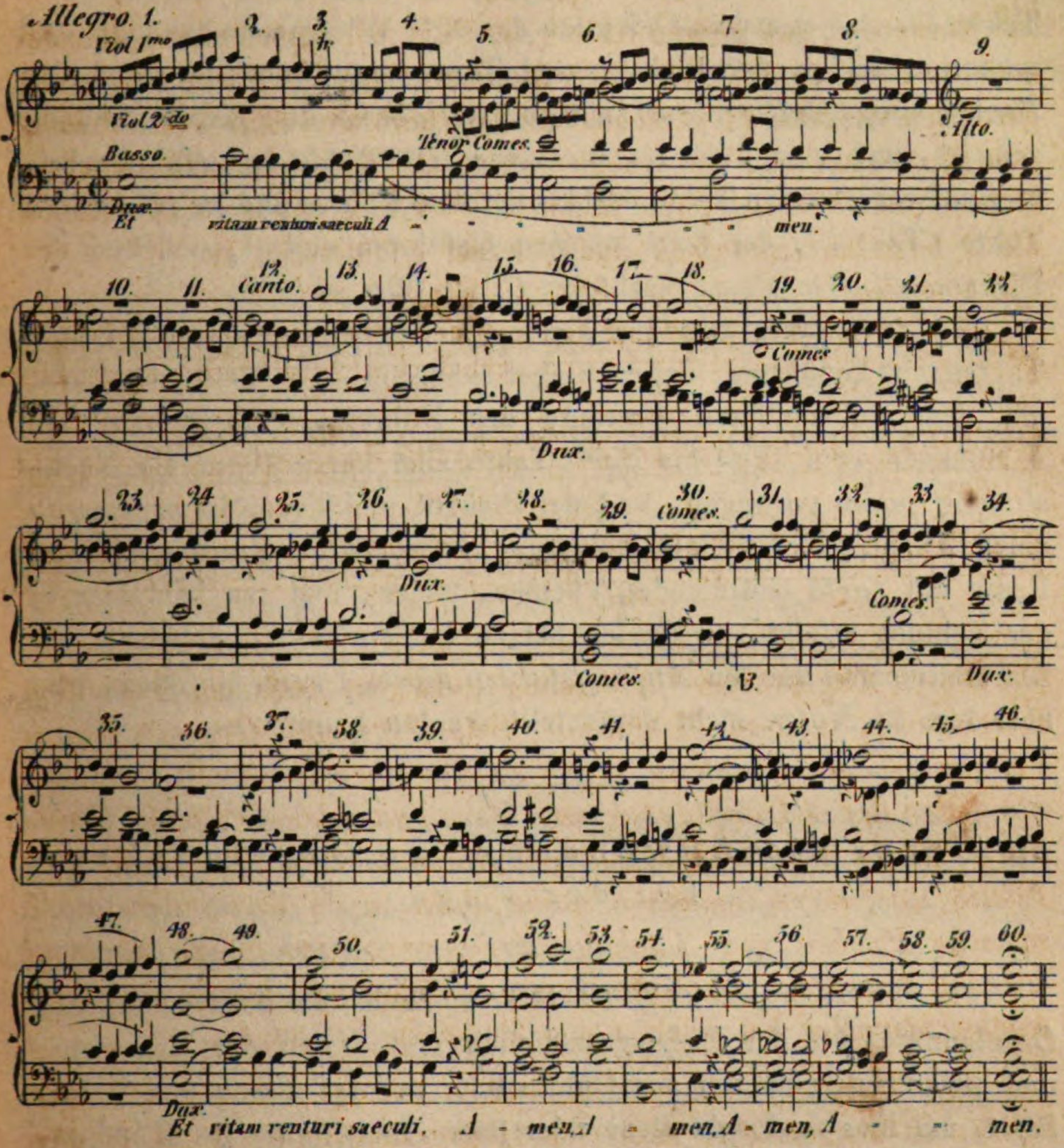
Dieses Fugenthema [97] erscheint übrigens noch um desswillen merkwürdig, weil es *Mattheson*, Seite 36 seiner *Grossen Generalbass-Schule* (Hamburg 1731) als ein Thema aufstellt: *welches ein jeder der 4 Candidaten zur Domorganisten-Stelle in Hamburg, deren Prüfung Mattheson vorzunehmen hatte, auf der Stelle ausführen musste; sowie denn auch ausserdem noch manche Proben zur Tüchtigkeit einer solchen Stelle abgelegt werden mussten.* Heutiges Tages verfährt man schon um vieles *nachsichtsvoller* bei solchen und ähnlichen Prüfungen.

§. 66.

Es ist ausgemacht, dass eine Hauptschönheit der Fuge in dem *verschiedenartigen* und mitunter *ganz unerwarteten Eintritte* des Führers und Gefährten besteht, und dass man hierdurch sogar einem durch die Umstände gebotenen nur *kurzen Fugensatze* schon einiges Interesse geben kann, wie man dies unter andern auch aus nachstehendem Satze dieser Art, welcher den Schluss des *Credo* in meiner Missa op. 43. bildet, wird entnehmen können, z. B.

97) *Mattheson* sagt von diesem Thema: dass solches die acht Anfangsnoten eines *bekannten Choralgesanges* enthalte, und ich bemerke für die Besitzer dieses *Mattheson'schen* Buches, dass dieser Choral wahrscheinlich der nachstehende seyn soll, welcher aber ohne die von mir angeführten *durchgehenden Noten* nicht wohl zu erkennen wäre, z. B.





Ich bemerke dessfalls noch insbesondere:

1) In den acht ersten Takten habe ich die beiden Violinen um desswillen mit notirt, weil sie in den diesem Satze unmittelbar vorhergehenden 4 Takten die *Einleitung* hierzu bilden. —

2) Das Thema beschränkt sich auf den Vortrag der Worte: *„et vitam venturi saeculi“* und schliesst daher mit der ersten Note des 4ten Taktes, so dass der darauf folgende Satz über das Wort *„Amen“* nur als ein Anhang erscheint. —

3) Bei dem ersten Wiederschlage tritt der Gefährte im Tenor und der wiederholte Führer im Alt, ihrer gewöhnlichen Zeitfolge nach, der wiederholte Gefährte im Diskant (Takt 12) aber schon um einen Takt früher ein.

4) Im 16ten Takte tritt der Bass mit dem Führer und im 19ten Takte der Alt mit dem Gefährten des 2ten Wiederschlages ein, und weiterhin bilden der Diskant und Tenor eine kurz durchgeführte Nachahmung, deren Figur sich auf das Thema und dessen Anhang gründet, und vom 22ten bis *inclusive* 27ten Takte fortgeführt wird, in welchem letzteren Takte der Alt mit dem Führer und im *vorletzten* Takte (Takt 29) der Bass mit dem Gefährten eintritt, welchem der Diskant auf dem Fusse nachfolgt (Takt 30). —

Im 33ten Takte tritt der Tenor, jedoch nur mit den 2 ersten Takten des Gefährten, dagegen aber schon im 34ten Takte der Bass, mit dem vollständigen Vortrage des Führers, ein; worauf die 4 Stimmen vom 37ten bis 45ten Takte eine kurze Figur als Nachahmung *piano* vortragen, und der Diskant und Tenor im *crescendo* einen Anhang hierzu, als Einleitung zum letzten Vortrage des im Basse mit *forte* eintretenden Themas, bilden, und wo bald hierauf der Schluss erfolgt, zu dessen beiden letzten Takten nochmals die Blasinstrumente mit den *Anfangstakten dieses Credo* eintreten, was aber hier in *Noten* nicht dargestellt werden konnte. —

H. Ueber die Anwendung des Orgelpunktes bei der Fuge.

§. 67.

Wie bereits bemerkt (§. 10. H.), so findet die Anwendung des Orgelpunktes bei der Fuge gewöhnlich erst gegen das Ende hin, und zwar entweder auf der Quinte oder auf der Prime der Tonart Statt, um hier nochmals diese oder jene *Hauptfigur* des *Themas*, oder auch seines *Gegensatzes*, oder auch nur der *Gegenharmonie*, das eine wie das andere aber auf irgend eine, *bis dahin noch nicht angewandte Art* vorzutragen.

§. 68.

Wenn nun auch der Orgelpunkt, in der Regel, entweder nur auf der Quinte der Tonart, als Basston der *verzögerten Cadenz*, oder auf der Prime der Tonart, als Basston, des hierdurch verzögerten *Schlusses* der Fuge, vorzukommen hat; so kann er dennoch auch in einer und derselben Fuge sowohl auf der Quinte, als verlängerte *Cadenz*, wie auch bei dem hierauf zu erfolgenden Eintritte des *Schlussbasstones*, als verlängerte *Schlussform*, behandelt werden; was beides aber *in diesem Falle*, erst im *letzten* Wiederschlage der Fuge vorkommt. —

Es kann jedoch auch in der Mitte der Fuge ein Orgelpunkt auf der Quinte oder auf der Prime einer *Nebentonart* vorkommen, welcher in diesem Falle aber nur von kurzer Dauer seyn darf, damit die Wirkung des zuletzt in der *Hauptlonart* eintretenden Orgelpunktes nicht geschwächt werde. —

§. 69.

In allen diesen Fällen muss der Orgelpunkt auf derjenigen *guten* Zeit des betreffenden Taktes eintreten, auf welcher der dem cadenzirenden Dominanten-Accord vorhergehende Quartsexten-Accord, oder der *Schluss-Accord* der Cadenz, eintreten kann; also im *einfach* geraden oder ungeraden Takte nur auf der *ersten*, in einem *zusammengesetzten* Takte aber, z. B. dem $^4/_4$ oder dem grossen Alla breve-Takte, entweder auf der *ersten* oder auf der *dritten Zeitnote;* wiewohl auch hier der *auf der ersten Zeitnote eintretende Orgelpunkt*, der hier bestehenden *rhythmischen Ordnung* wegen, vorzuziehen ist. —

§. 70.

Was nun die *harmonische* Behandlung des Orgelpunktes betrifft, und in wie weit hier der *Orgelpunkt der Quinte*, gegen denjenigen der *Prime*, verschiedenartig zu behandeln ist, darüber habe ich mich in den §§. 200—204. der *Harmonie-Lehre* ausgesprochen; und ich will hier nur noch wiederholt bemerken, dass man bei einem *Orgelpunkte der Quinte*, die cadenzirende Fortschreitung von der Quarte zur Prime der Tonart vermeiden muss, da solche nur auf dem *Orgelpunkte der Prime* Statt finden darf.

§. 71.

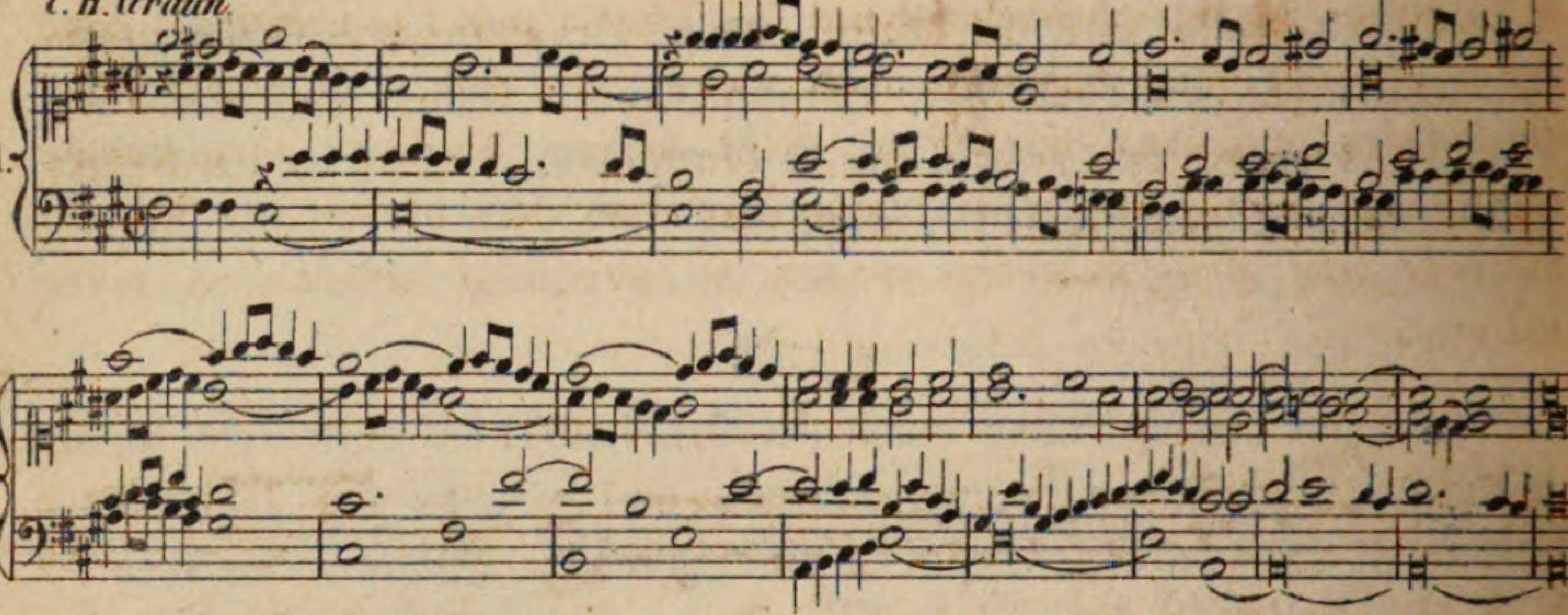
Wenn man nun auch manche Fugen *ohne* Orgelpunkt, und diesen nur *selten* von der oben beschriebenen Abfassungsart antrifft, so sollte er dennoch *nur so* abgefasst erscheinen, und einer ordentlichen Fuge niemals fehlen. —

§. 72.

Ich will nunmehr nachstehend 2 Orgelpunkte mittheilen; den ersten aus *Graun's* §. 35. bereits besprochenen Fuge, und den zweiten aus derjenigen Fuge von *Händel*, deren Thema *Sulzer*, im Art. „*Fuge*,“ anführt, da ich weiter unten nochmals auf diese Fuge zurückkommen werde, z. B.

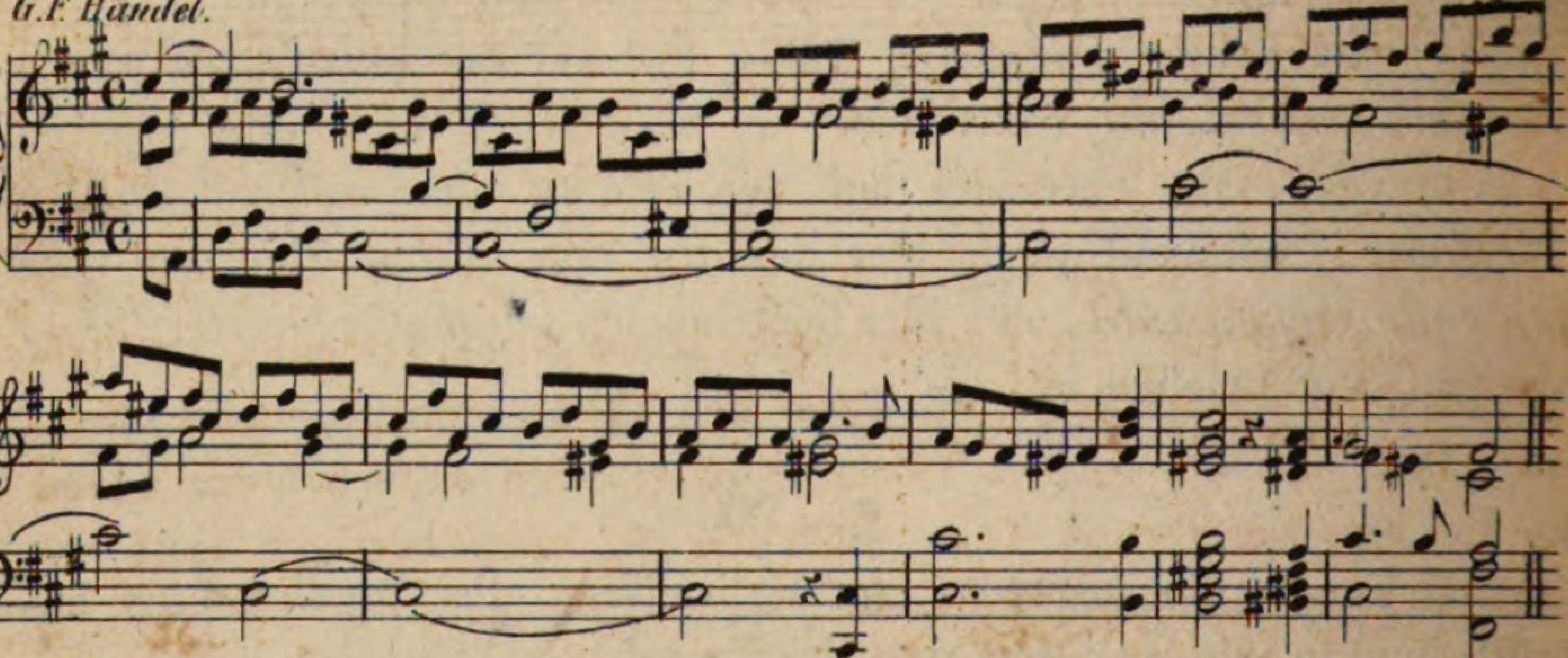
C. H. Graun.

1.



G. F. Händel.

2.



Beide Orgelpunkte stehen auf der Quinte der Tonart, und treten in der Mitte des Taktes, also auf der *dritten* Zeitnote, ein. Da der *Graun'sche* Orgelpunkt so sehr kurz ist, und weiterhin nochmals ein eben so kurzer Orgelpunkt der Quinte vorkommt, an welchen sich ein gleich kurzer Orgelpunkt der Prime reihet, so habe ich von dem fraglichen ersten Orgelpunkte an, den ganzen Satz bis zum Schlusse dieser Fuge notirt; und ich will nur noch für diejenigen, welche diese Fuge nicht vollständig kennen, bemerken, dass die zu Anfang dieses Orgelpunktes im Alt stehende und vom Tenor nachgeahmte Figur, aus dem Contrasubjekt dieser Fuge entlehnt ist, welches mit dem Hauptsatze auf nachstehend notirte Art verbunden erscheint, z. B.



In Betreff der, dem *Händel'schen* Satze zum Grunde liegende 2 Figuren, theile ich nachstehend das Thema und Contrasubject dieser Fuge mit, und bemerke noch wegen des einmal in der Octave steigenden und dann wieder auf seine frühere Tonhöhe zurückkehrenden Basstones dieses Orgelpunktes, dass dies blos seiner *Spielbarkeit auf dem Klavier wegen* so abgefasst worden zu seyn scheint.



§. 73.

Noch will ich nachstehenden Orgelpunkt der Quinte, aus der Fuge im „*Sanctus*" der *Vogler'schen* Missa No. 1. (D moll), mittheilen, welcher ebenfalls in der Mitte des Taktes eintritt, allein offenbar besser auf der *ersten* Taktnote eingetreten seyn würde; zumal da der hier bestehende Takt, nicht als ein viergliederiger Takt betrachtet werden kann [98]), z. B.



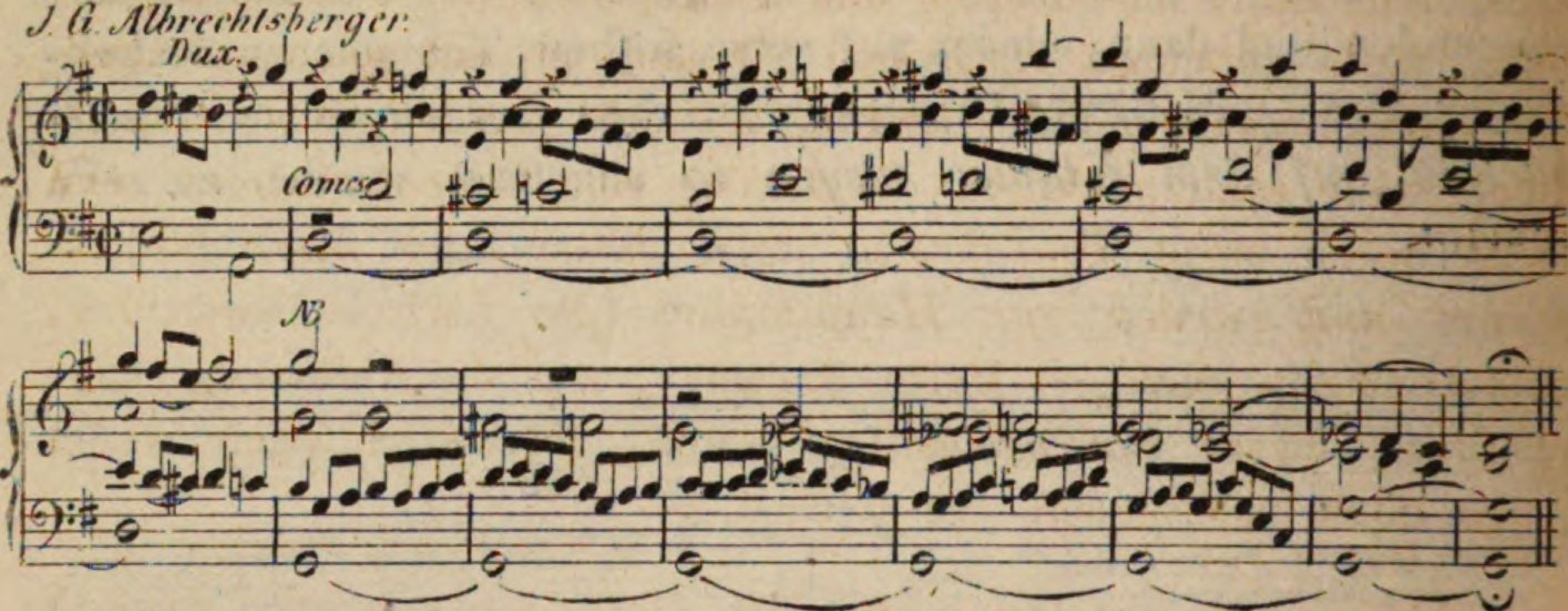
Das Thema dieser Fuge, auf welches sich die durchgeführte Figur dieses Orgelpunktes gründet, ist nachstehendes:



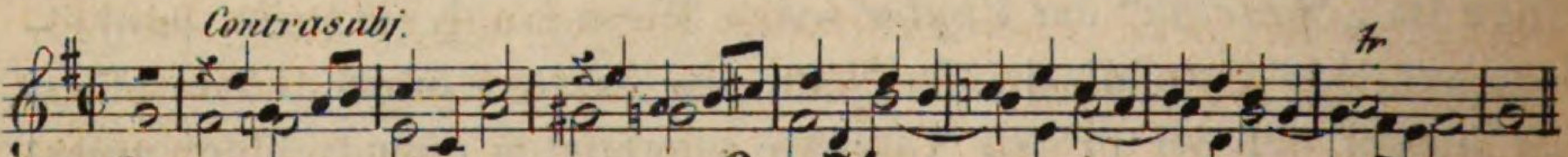
Endlich will ich noch ein recht gutes Beispiel aus *Albrechtsberger's* Quartettfugen mittheilen, und diesem Orgelpunkte der Quinte,

98) Derselbe Tadel trifft auch den oben angeführten Orgelpunkt von *Händel*.

mit Weglassung der ihm nachfolgenden 8 Takte, den Schluss-Orgelpunkt der Prime anhängen, z. B.



Das diesem Orgelpunkte zum Grunde liegende Thema und Contrasubject ist nachstehendes:



§. 74.

Obgleich nun die hier mitgetheilten Orgelpunkte, nicht alles das enthalten, was sie enthalten könnten, so werden sie dennoch den Lernenden mit diesem Theile der Fuge hinlänglich bekannt machen, und ihn in den Stand setzen, *anders abgefasste Orgelpunkte* damit zu vergleichen, und alsdann zu urtheilen, ob solche besser oder schlechter abgefasst sind. —

Dritter Abschnitt

des ersten Capitels.

Recapitulation und Nachtrag.

§. 75.

Das *Thema* der Fuge soll, wie bereits gesagt, nicht allein bei seinem *ersten* Eintritte die *Haupttonart*, sondern auch in allen nachfolgenden Wiederschlägen die betreffende Tonart eines jeden derselben, richtig und deutlich bezeichnen. Da nun ein jedes Fugenthema entweder einer *Dur-* oder *Molltonart* angehöret, so beziehe ich mich, was dessen Transposition aus der *einen* in die *andere* Tonart betrifft, auf dasjenige, was ich hierüber in den §§. 12. u. 17. bereits gesagt habe.

Dieses Thema der Fuge, da man solches als deren *Hauptsatz* betrachtet, soll die ganze Fuge hindurch gehört werden; hierbei aber, was seine harmonische und contrapunktische Behandlung betrifft, stets verändert erscheinen [99]) und nur mit solchen Neben- und Zwischensätzen in Verbindung gebracht werden, welche theils durch seine contrapunktische Begleitung (die Gegenharmonie), und theils durch seine *Tonführung nach dieser oder jener Nebentonart und zurück zur Haupttonart* (die Zwischenharmonie), nothwendig werden. — Ueber dasjenige, was die Abfassung (Einrichtung) dieser *Zwischensätze* betrifft, werde ich mich weiter unten noch insbesondere aussprechen. —

§. 76.

Ich habe schon gesagt, dass ein solches Fugenthema nicht über sechs und nicht unter zwei Takte lang seyn soll; da ein *längeres* Thema sich dem Gedächtnisse nicht in gehöriger Fasslichkeit einprägt, ein *kürzeres* aber mehrfacher Engführung entgegen ist. Bei Themata zu *Singfugen*, wird übrigens deren *Länge* durch die erforderliche Verständlichkeit der Textesworte bestimmt, als worüber ich mich im 1ten und 2ten Abschnitte des sechsten Capitels umständlich aussprechen werde.

§. 77.

Zu Anfang einer Fuge, tritt das Thema derselben nur in *einer* Stimme, und gewöhnlich ohne alle Begleitung ein; will man aber schon zu Anfang der Fuge deren Thema noch ein *zweites* Thema zur Begleitung beifügen, so darf letzteres nicht von gleicher metrischer Beschaffenheit seyn; auch nicht gleichzeitig mit ersterem, dem Hauptthema, sondern erst nach Verlauf eines ganzen oder doch eines halben Taktes eintreten; indem sonst im Verfolge der Fuge die deutliche Auffassung und Wiedererkennung eines jeden dieser beiden Themata nur erschwert werden würde.

Obgleich nun ein solches zweites Thema gewissermassen die Stelle der Gegenharmonie vertritt, so wird es dennoch nicht als solche, sondern als ein für sich bestehendes Thema betrachtet und behandelt, wesshalb es denn auch das *Gegenthema* oder *Contrasubjekt* der Fuge heisst.

99) Ueber diejenige Veränderung, welche hier mit der Melodie des Fugenthemas selbst vorgenommen werden kann, dass nämlich diese oder jene Note derselben gegen ihre *anfängliche Dauer* verändert erscheint, werde ich mich weiter unten aussprechen.

Da nun, wie schon gesagt, die *Doppelfuge* gewöhnlich nur aus einer solchen Verbindung des Hauptthemas mit seinem Gegenthema besteht, so habe ich mich auch nicht hier, sondern erst im fünften Capitel ausführlich darüber auszusprechen.

§. 78.

Man betrachtet gewöhnlich die zum Vortrage einer vierstimmigen Fuge erforderlichen Stimmen, als Bass, Tenor, Alt und Diskant; und zwar entweder als diese vier Stimmen selbst, oder als solche Instrumente, welche nach der Beschaffenheit ihres Tonumfanges diesen vier Stimmen gleich geachtet werden können [100]).

Hieraus ergibt sich nun zugleich, dass eine für die genannten 4 Stimmen zu setzende Fuge, sich sogleich entweder als *Quintenfuge*, oder als *Octavenfuge* ankündiget; je nachdem nämlich die beiden zuerst eintretenden Stimmen, in einem *Quinten-* oder *Octaven-Verhältniss* zu einander stehen.

Beispiele über den Eintritt der Stimmen in einer *Octavenfuge*, habe ich bereits in den §§. 22—24., und über den *verschiedenartigen* Eintritt der vier Stimmen einer *Quintenfuge* §. 45. und 50. aufgestellt; und wiederhole hier nur nochmals, dass das von der *zuerst* eintretenden Stimme vorgetragene *Thema* der Fuge, ebenmässig als *Führer*, wie dessen *erste Wiederholung* in der nachfolgenden Stimme als *Gefährte* der betreffenden Fuge zu betrachten ist; dass aber im Verfolge einer Quintenfuge, wenn sich diese oder jene Nebentonart charakterisirt, das darin *einzeln* vorkommende Fugenthema nur dann als *Führer* oder *Gefährte* benannt werden kann, wenn es sich auch wirklich als der Tonführung der *Prime* oder der *Quinte* gehörig ankündiget; da Führer und Gefährte einer Fuge, diese ihre Benennung nur in Folge ihrer gegenseitigen Beziehung erhalten können.

Es ist zwar wahr, dass man nach allen neueren Lehrbüchern über Musik, unter dem *Gefährten einer Fuge* nur die um eine *Quinte* höher oder um eine *Quarte* tiefer eintretende *erste Wiederholung* des Fugenthemas versteht, und dass sich auch *nur hierauf* die bisher so undeutlich vorgetragene Lehre über die Abfassung dieses Gefährten beziehet; allein es ist eben so wahr, dass wenn man nur die um eine Quinte höher oder Quarte tiefer eintretende *erste* Wiederholung des Fugenthemas als den *Gefährten*,

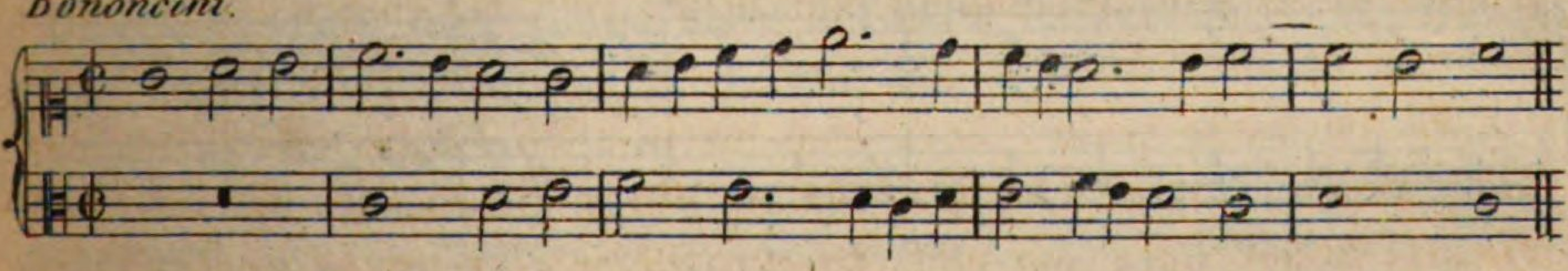
100) Dasjenige, was über die Einrichtung einer vierstimmigen Fuge für *zwei Tenor- und zwei Bass-Stimmen* zu sagen ist, soll am Schlusse gegenwärtigen Abschnittes geschehen.

die in der *Octave* eintretende erste Wiederholung aber nur als den *wiederholten Führer* einer Fuge betrachten wollte, eine *zweistimmige* Fuge auch nur zwischen Bass und Tenor, oder Bass und Diskant, oder zwischen Tenor und Alt, oder Alt und Diskant, nie aber zwischen Bass und Alt, und Tenor und Diskant Statt finden könnte; da letztere Stimmen, wenn solche zu *Anfang* einer Fuge eintreten; deren Thema nur nach ihrem Octaven-Verhältniss vortragen können, und wenn man hier die *erste Wiederholung des Fugenthemas nicht als Gefährte,* sondern nur als einen *wiederholten Führer* betrachten wollte, eine solche Fuge *ohne* Gefährte bleiben müsste [101]).

Dass sich aber unter den verschiedenen 2stimmigen Fugen auch wirkliche *Octaven-Fugen* vorfinden, geht schon aus den §. 5. mitgetheilten Beispielen von *Zarlino* hervor, welche übrigens in Vergleichung mit den Fugen neuerer Zeiten als höchst unbedeutend erscheinen [102]).

In den beiden §. 5. mitgetheilten Fugen von *Bononcini,* welche für Diskant und Tenor geschrieben erscheinen, tritt zwar der Gefährte gegen das zwischen diesen beiden Stimmen bestehende Octaven-Verhältniss, das einemal in der Unterquinte, und das anderemal in der Oberquarte ein; allein im zweiten Beispiele ist es der *Alt,* welcher als Gefährte eintretend, im Diskant-Schlüssel notirt steht, und im ersten Beispiele kann es ebenfalls nur der *Alt* seyn, welcher hier im Tenor-Schlüssel notirt erscheint, da dessen Tonführung ganz unnöthiger Weise bis zum C der kleinen Octave ausgedehnt worden ist, wie man sogleich aus nachstehender Notirung dieses Satzes ersehen wird.

Bononcini.



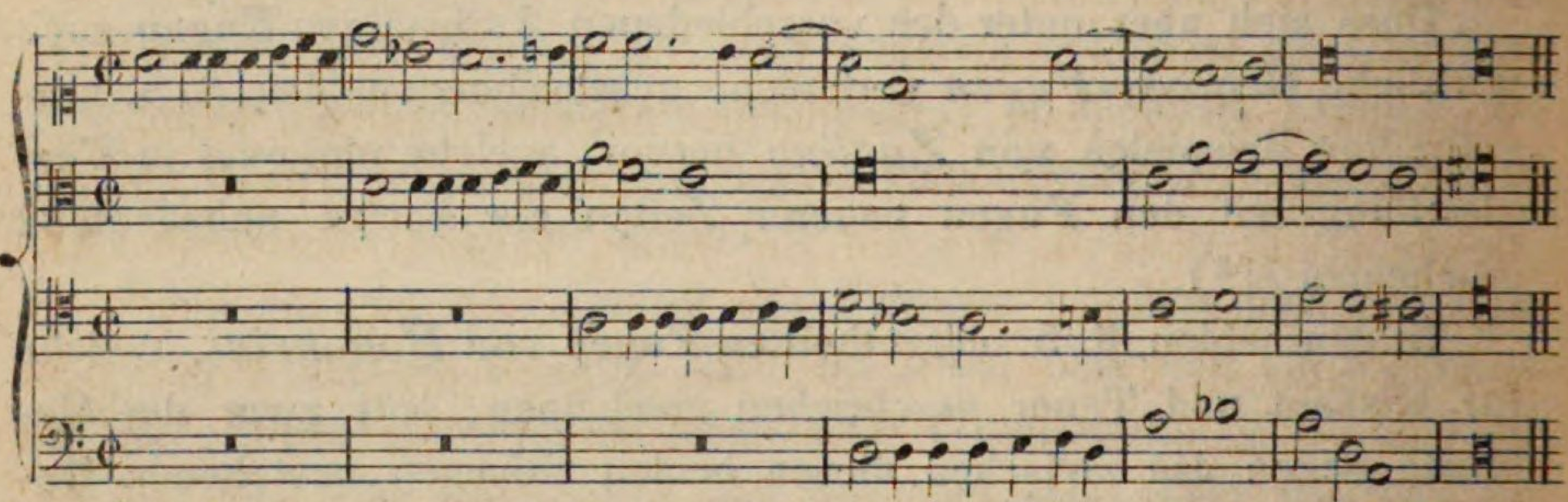
101) Wenn bei der Anwendung dieser oder jener Nebentonart einer solchen Octaven-Fuge, das Thema derselben nur in *einer* Stimme vorkommen sollte, so würde man solches aber weder als *Dux* noch als *Comes,* sondern, in Beziehung auf oben gemachte Bemerkung, blos als Thema zu benennen haben

102) Die zweistimmigen Octaven-Fugen im zweiten Theile von *P. C. Humanus* „*musicus theoreticus practicus, Nürnberg 1749*" sind jedoch noch unbedeutender als die fraglichen zwei Fugen von *Zarlino*, obgleich ihnen an der *Länge* nichts abgeht. — Uebrigens sind diese Fugen für's *Klavier* geschrieben, daher denn auch deren beide Stimmen manchmal um *zwei* Octaven auseinander stehen. — Was nun in dieser Beziehung über die Behandlung einer 2stimmigen Fuge zu sagen ist, wird im 6. Capitel, 3. Abschnitt, Abthl. D. vorkommen. —

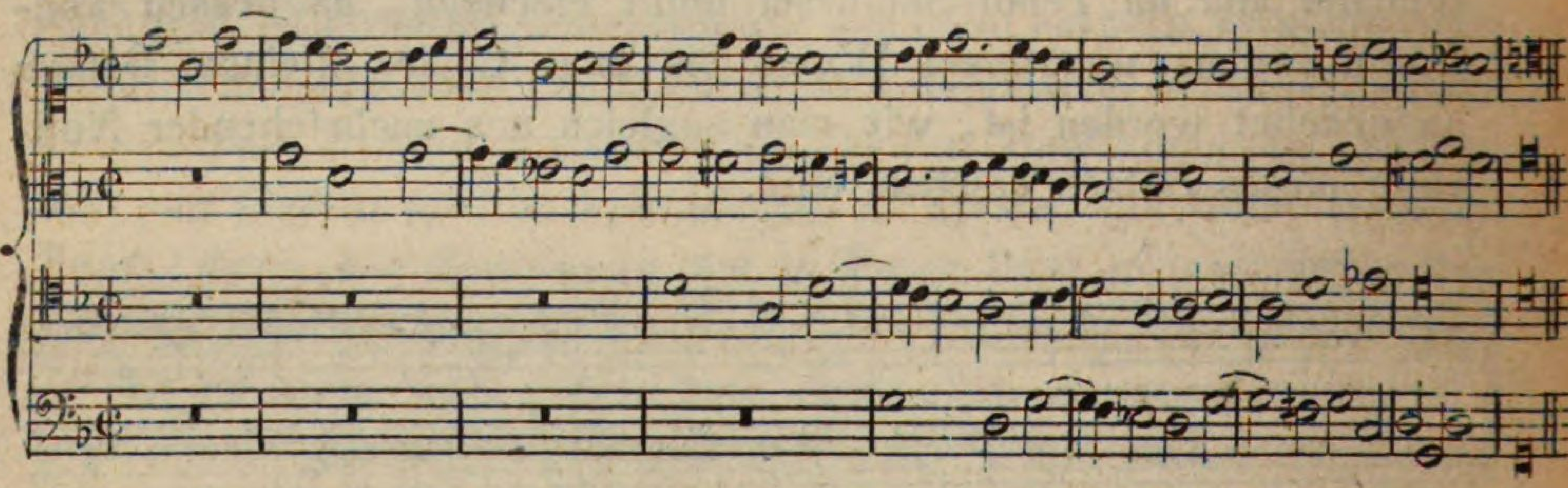
Da übrigens *Bononcini* selbst die ganz gute Regel anführet, dass bei einer vierstimmigen Fuge der Diskant mit dem Tenor und der Alt mit dem Bass übereinstimmen müsse [103]), so scheint es, dass er bei Abfassung der fraglichen §. 5. mitgetheilten zweistimmigen Fugen entweder dieser Vorschrift nicht eingedenk, oder der Meinung gewesen ist, als finde solche nur bei einer vierstimmigen, nicht aber auch bei einer zweistimmigen Fuge Statt.

Die beiden vierstimmigen Fugen, wenn anders diese und die §. 5. mitgetheilten Sätze den Ehrennamen Fuge verdienen, welche *Bononcini* bei Anführung obiger Regel mittheilet, sind folgende:

Exempel einer *ansteigenden* Fuge des 1ten Toms, für 4 Stimmen.



Exempel einer *niedersteigenden* Fuge des 2ten Toms, für 4 Stimmen.



§. 79.

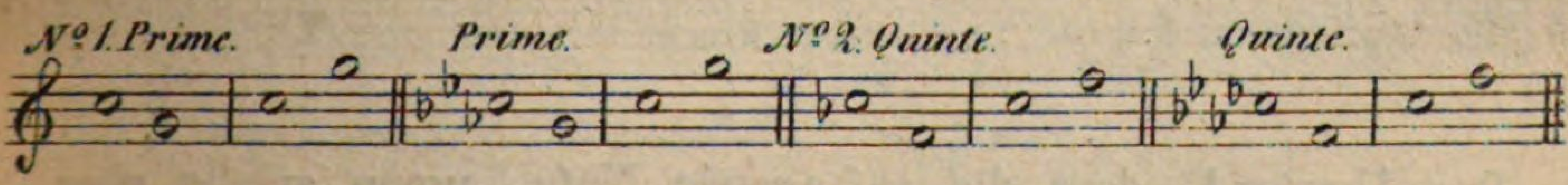
Ich habe im 19ten §. der Lehre des Contrapunktes die Bemerkung gemacht, dass wegen des auf einer Duodezime beschränkten Tonumfanges einer jeden der vier Stimmen, Diskant, Alt, Tenor und Bass, diese auch nicht bei allen Tonarten eine authentische,

103) *Musicus practicus* S. 36. der Stuttgarter Ausgabe.

sondern mitunter nur eine plagalische Tonführung (Melodie) gestatten, und dass man daher im Diskant und Tenor nur die Tonarten C, D, E und F authentisch, die Tonarten G, A und H aber nur plagalisch; dagegen im Alt und Bass die letztgenannten Tonarten authentisch, die erstgenannten aber nur plagalisch behandelt gebrauchen kann. Dass man die hier ausgelassenen Zwischentonarten Cis oder Des, Dis oder Es u. s. w. ebenmässig nach der einen oder der anderen der hier genannten Arten behandeln kann, versteht sich von selbst; ebenso dass man die Grenzpunkte einer jeden authentischen und plagalischen Octave noch um eine Stufe überschreiten, und dass man demnach bei erforderlichen Fällen die höchsten der authentisch zu behandelnden Tonarten auch zu einer plagalischen Melodie und die tiefsten der plagalisch zu behandelnden Tonarten auch zu einer authentischen Melodie benutzen kann.

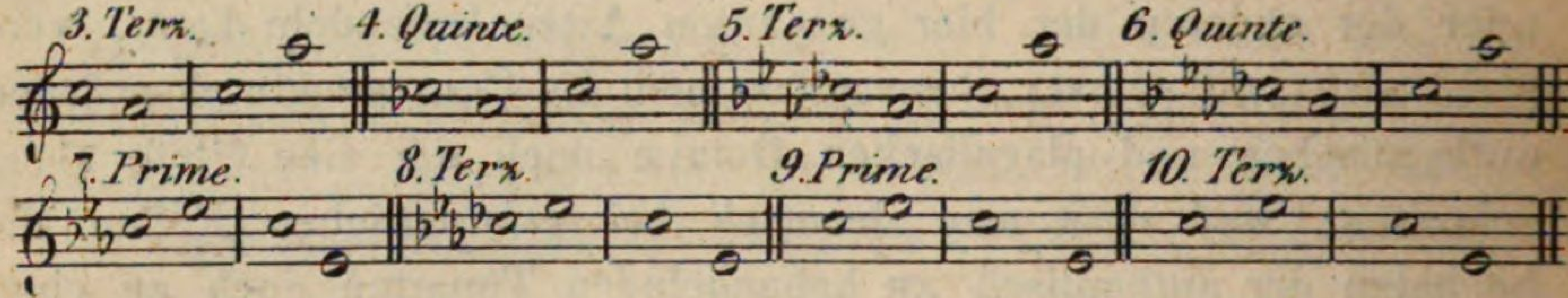
Da nun das Thema einer Fuge, zugleich deren Tonart charakterisiren soll, und da der auf der guten Taktzeit eintretende Anfangston einer Fuge, zumal wenn er von der Länge einer Zeitnote (Taktzeit) ist, sich in der Regel entweder als Prime oder Quinte der zum Grunde liegenden Tonart fühlbar macht, so hat man auch hierauf beim Entwurfe eines, in dieser oder jener der genannten vier Stimmen, zuerst eintretenden Fugenthemas, je nachdem solches von authentischer oder plagalischer Beschaffenheit ist, zu achten.

Ich habe mich §. 14. bereits ausgesprochen, wie man überhaupt durch die Anfangsnoten einer Fuge, deren Haupttonart bestimmen kann, und bemerke hier noch nachträglich, dass wenn die *anfangende* Note eine Quarte abwärts oder eine Quinte aufwärts geht, solche die Prime der Dur- oder Molltonart, wenn sie aber eine Quinte abwärts oder eine Quarte aufwärts fortschreitet, die Quinte der Tonart bezeichnet. z. B. 1. und 2.

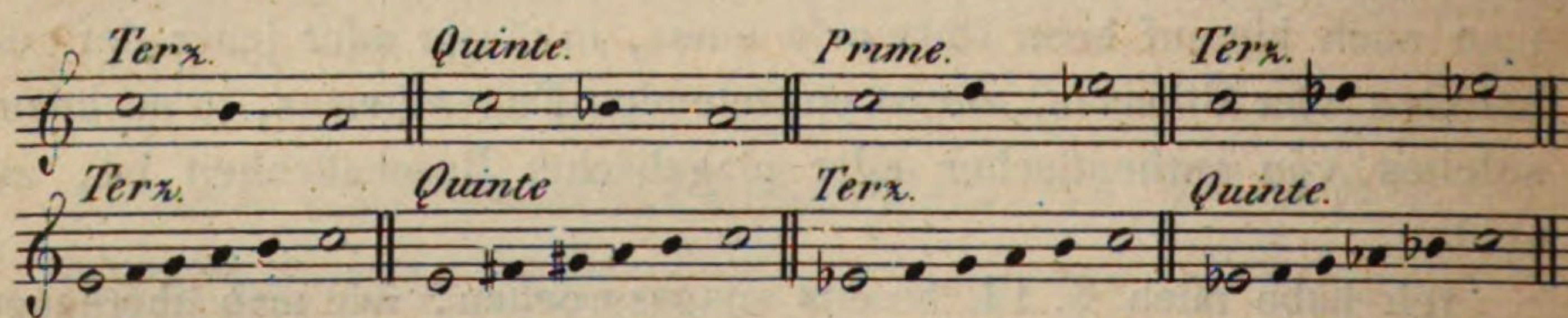


Schreitet die anfangende Note um eine kleine Terz abwärts oder eine grosse Sexte aufwärts, so bleibt es unbestimmt, ob sie als Terz einer Molltonart, oder Quinte einer Durtonart zu nehmen ist; ebenso lässt es die Fortschreitung einer grossen Terz abwärts, oder einer kleinen Sexte aufwärts unbestimmt, ob die Anfangsnote die Terz einer Durtonart, oder die Quinte einer Molltonart ist.

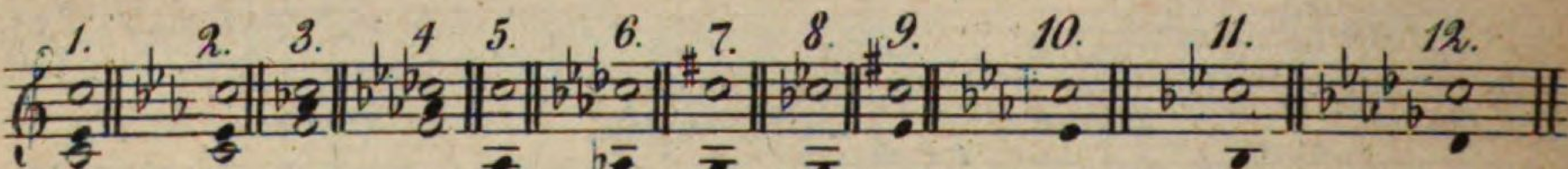
Schreitet ferner die anfangende Note um eine kleine Terz aufwärts, oder grosse Sexte abwärts, so kann sie sowohl als Prime einer Molltonart, wie als Terz einer Durtonart betrachtet werden; sowie die Fortschreitung einer grossen Terz aufwärts und die einer kleinen Sexte abwärts es unbestimmt lässt, ob die fragliche Note als die Prime einer Durtonart, oder Terz einer Molltonart zu nehmen ist, z. B. 3—10.



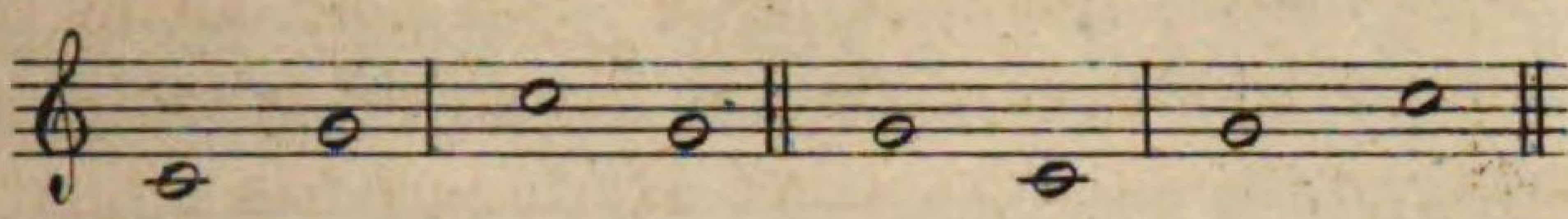
Werden aber bei einer zu wiederholenden Anwendung der genannten Intervalle deren Zwischenstufen ausgefüllt, so ergibt sich, z. B. bei der abwärts und aufwärts gehenden *kleinen* Terz, sowie bei der *aufwärts* gehenden kleinen und grossen Sexte, auch sogleich, um welche Tonart es sich hier handelt, da diese Zwischenstufen nur der betreffenden Tonleiter gemäss erscheinen können, z. B.



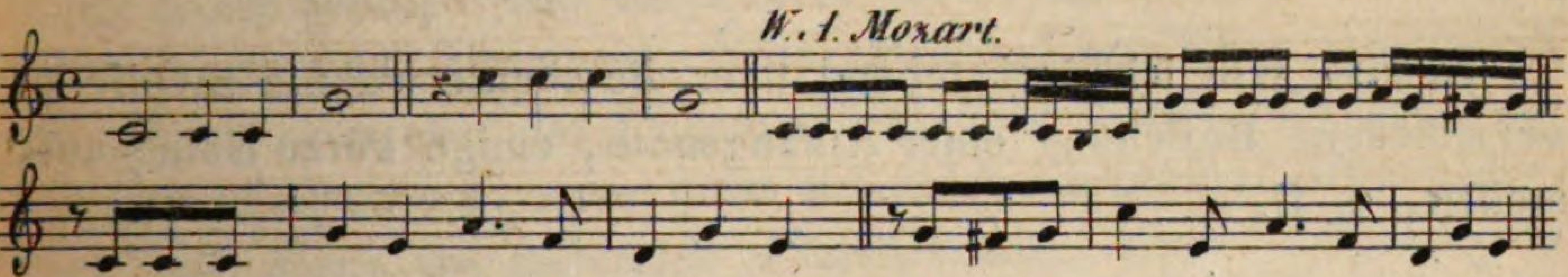
Wenn es indessen in des Componisten Absicht läge, die Tonart seiner Fuge durch die Anfangsnote unbestimmt zu lassen, so liesse sich allerdings ein und derselbe Ton, obgleich solcher, wie oben bemerkt, nur die Prime oder Quinte der Tonart charakterisirt, in zwölferlei verschiedener Beziehung anwenden, z. B.



Der Umstand, dass die anfangende Note, wenn solche eine Quinte aufwärts oder Quarte abwärts geht, entweder die Prime oder Octave der betreffenden Tonart bezeichnet, erscheint durch die Aufeinanderfolge der mitklingenden Tonverhältnisse 2 3, 3 4 begründet; ebenso, dass wenn die anfangende Note eine Quinte abwärts oder Quarte aufwärts geht, solche die Quinte der betreffenden Tonart anzeigt, z. B.

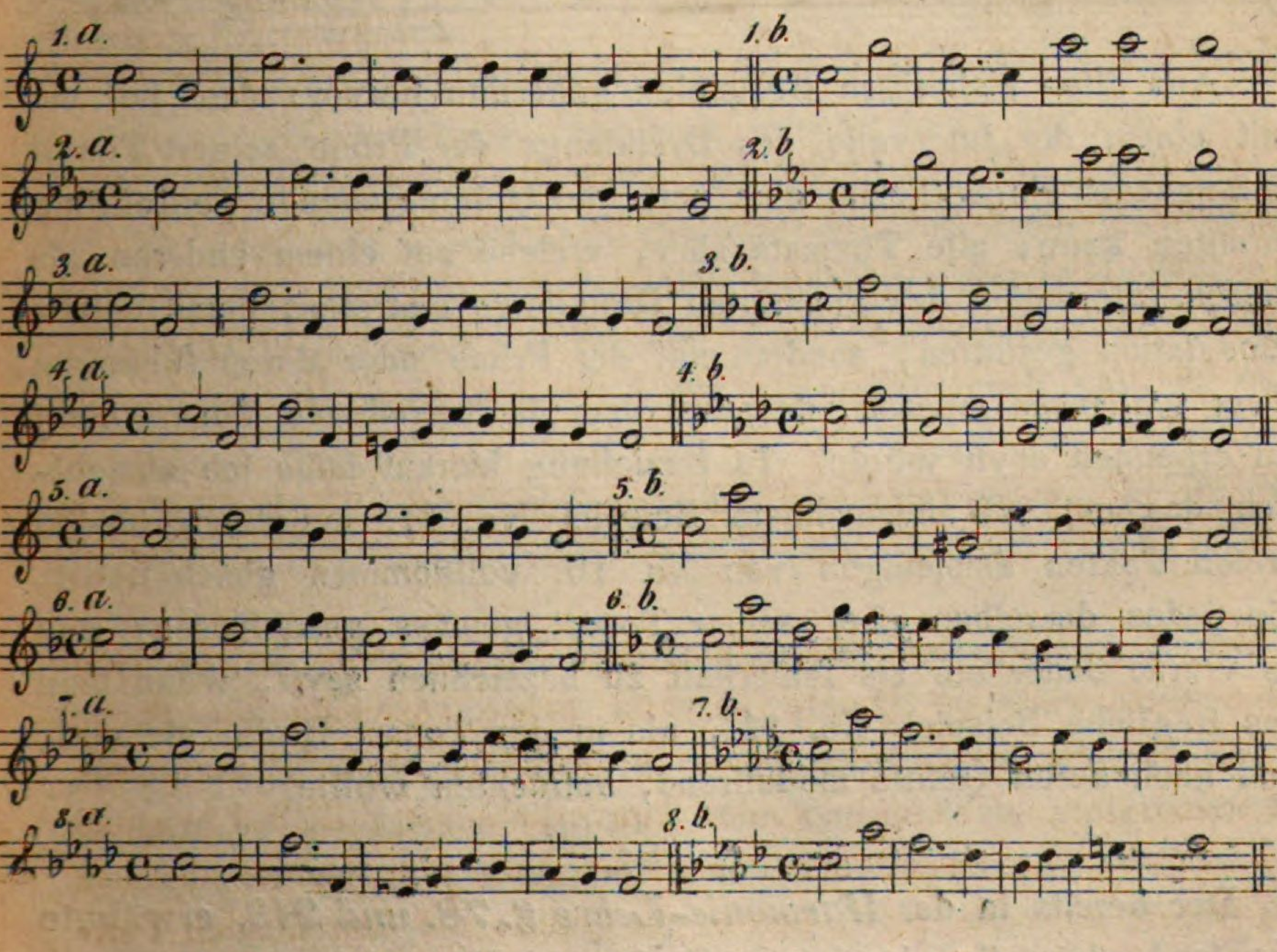


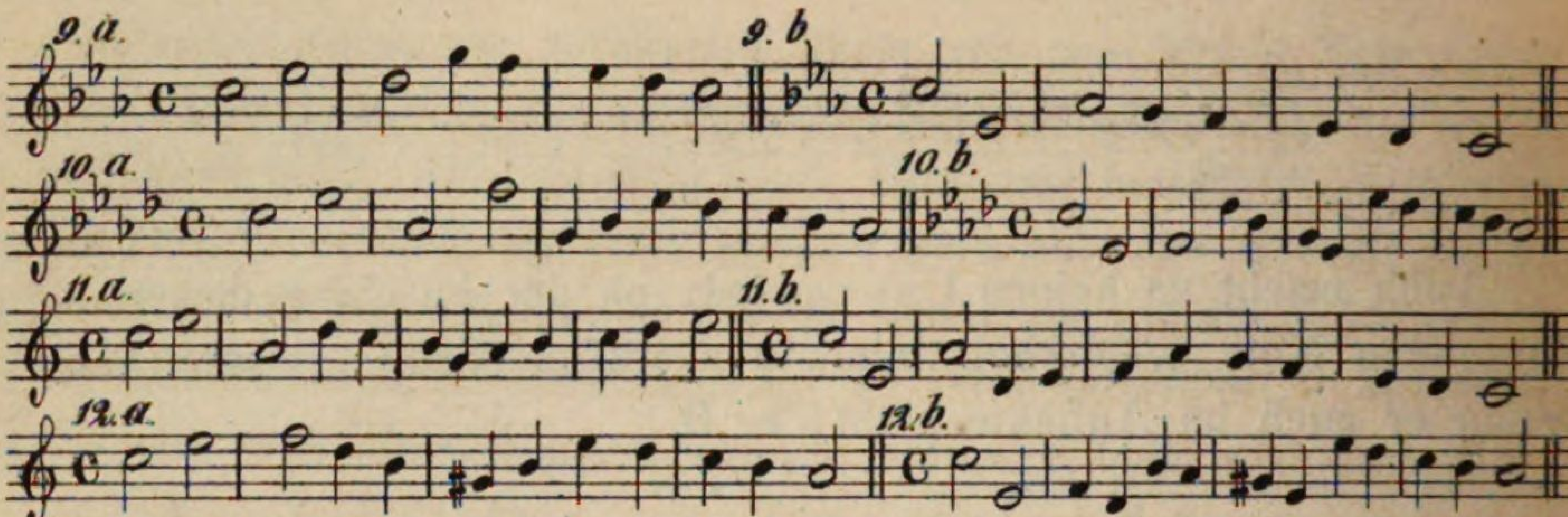
Auch macht es keinen Unterschied, ob der Anschlag dieser anfangenden Note wiederholt oder verzieret erscheint; desgleichen, wenn er auch im Auftakte steht, z. B.



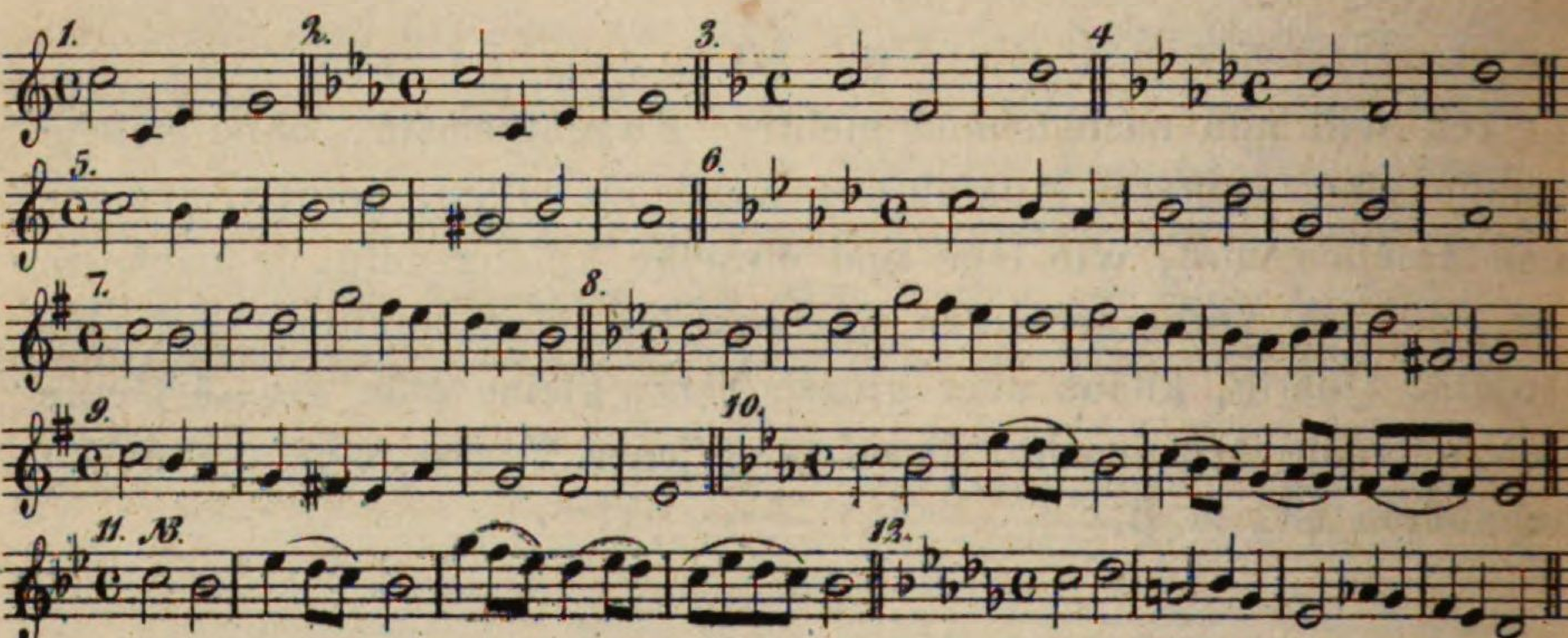
§. 80.

Ich will nun nachstehend mehrere Fugenthemata, ohne solche gerade einer weiteren Ausführung werth zu halten, notiren, woraus man ersehen wird, wie eine und dieselbe Anfangsnote, je nachdem sie, die im vorhergehenden §. bemerkte Fortschreitung um eine Quinte, Quarte, kleine oder grosse Terz, kleine oder grosse Sexte auf- oder abwärts macht, dieser oder jener Tonart angehörend, zu behandeln ist, z. B.





Ebenso will ich nachstehend über die oben erwähnte zwölferlei verschiedene Beziehung einer Anfangsnote, einige kurze Sätze aufstellen, z. B.



Aus allen bisherigen Beispielen geht nun hervor: dass nur ein mit einem der Intervalle des Dreiklangs der Prime seiner Tonart anfangendes Fugenthema, eine nach der Quinte gehende Tonführung erhalten kann; alle Themata aber, welche auf einem anderen als diesen Intervallen des genannten Dreiklangs eintreten, keine solche Modulation gestatten, sondern auf der Prime oder deren fühlbaren Terz schliessen müssen, da ausserdem die betreffende Tonart nicht zu erkennen seyn würde. In Beziehung hierauf habe ich absichtlich das mit NB bezeichnete Beispiel No. 11. in seinen beiden ersten Takten demjenigen von No. 10. vollkommen gleich notirt, ein jedes derselben aber seiner Tonart gemäss geschlossen; und es würde daher nur als fehlerhaft zu bezeichnen seyn, wenn man das fragliche Beispiel No. 11., als in der Tonart Es dur stehend, und nach deren Quinte modulirend, betrachten wollte.

§. 81.

Der bereits in der *Harmonie-Lehre §. 78. und 213.* erwähnte Umstand, dass die vier letzten Stufen der Durtonleiter zugleich als

Anfangsstufen einer um eine Quinte höher beginnenden, und *vice versa* die vier ersten Stufen einer solchen Tonleiter, als die vier letzten einer um eine Quinte tiefer beginnenden Durtonleiter betrachtet werden können, würde es bei einem, *auf diese vier Stufen beschränkten* und auf der *ersten* derselben eintretenden Thema einer Quintenfuge, unbestimmt lassen, ob diese erste Stufe die Prime oder Quinte der betreffenden Durtonart sey, wenn man die Regel ausser Acht lassen wollte: dass das Thema einer Fuge auch deren Haupttonart, mithin die anfangende Note eines *solchen* Themas stets nur die *Prime,* nie aber die *Quinte* charakterisiren soll. Wenn demungeachtet aber, ein, zwar nicht auf solche 4 Stufen beschränktes, aber *mit ihnen anfangendes Fugenthema,* diese 4 Stufen als *Schlussstufen* der *betreffenden Tonleiter* behandelt erhalten soll, so muss solches in seiner *Fortsetzung* die 4 Anfangsstufen noch beigefügt erhalten, um die Richtigkeit seiner Tonart ausser Zweifel zu lassen.

Da nun in No. 10. und 11. der letzten Beispiele des vorhergehenden §'s, *die zwei Anfangstakte* dieselben Noten enthalten, solche aber ihrer Vorzeichnung gemäss, das erstemal der Tonart Es dur, das zweitemal aber der Tonart B dur angehören, so konnte das Thema des Satzes No. 10. auch nicht auf diese beiden Takte beschränkt, sondern musste der Vorzeichnung gemäss, auch nach Es dur geführt werden.

Das Thema No. 11. hätte indessen auf seine beiden ersten Takte beschränkt werden könne, obgleich solches nicht auf der Prime, sondern der Secunde seiner Tonart eintritt.

Aus dem oben angeführten Grunde, kann es daher auch nicht angehen, dass in einer und derselben Tonart das einmal als *Führer* eingeführte Thema einer Quintenfuge, auch als deren *Gefährte* notirt werde; und ich kann daher die alte und früher auch von mir angenommene Regel [104]: dass, um die Richtigkeit des Gefährten einer Quintenfuge gegen deren Führer zu untersuchen, beide mit einander müssen verwechselt werden können, nicht ferner gelten lassen.

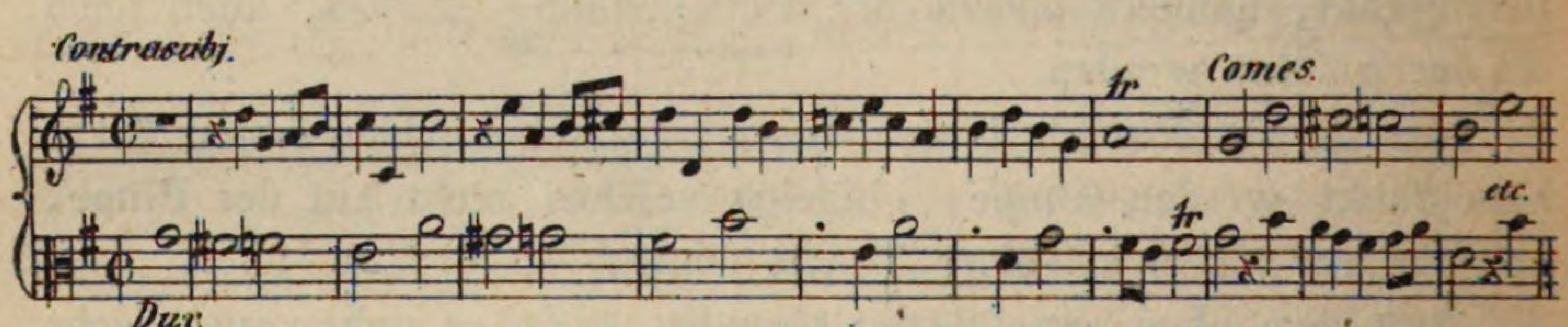
In Beziehung hierauf, mussten daher die sämmtlichen Beispiele des 45ten §'s., deren Führer im Bass und Alt in C dur stehen, da wo der Tenor und Diskant in ihren unverändert gebliebenen Noten als *Führer* erscheinen, zugleich die Tonart G dur vorgezeichnet erhalten und hiernach behandelt werden.

104) *A. André* vierstimmige Fuge, 52. Werk, §. 14.

§. 82.

Obgleich beim *ersten* Wiederschlage einer Fuge das Thema in Ansehung seiner *Notendauer* unverändert in allen Stimmen erscheinen soll, so findet man dennoch öfters, dass namentlich die *erste* Note des Themas entweder verlängert, oder noch gewöhnlicher verkürzt, in einer der Folgestimmen eintritt. Diese Abänderung findet meistens beim ersten Eintritt des Gefährten Statt; kann aber hier nur zu tadeln seyn, da, wie schon gesagt, das Fugenthema in allen Stimmen seines *ersten* Wiederschlages, in Beziehung auf die gleiche Dauer seiner Noten, unverändert eintreten soll.

Fehlerhafte Beispiele dieser Art sind von den bereits aufgestellten: die *Octavenfuge* von *Boivin* im 23ten §., und das Thema von *Muffat* §. 55. Mehrere Beispiele dieser Art finden sich auch in *Marpurg's* Abhandlung von der Fuge, ohne dass *Marpurg* das Fehlerhafte derselben angezeigt hat Die übrigens recht gute Fuge von *Albrechtsberger* (No. 1. seiner 6 Quartettfugen) erhält, in der angeführten Beziehung, den Eintritt des Gefährten sowohl in der zweiten Violine, als im Bass nicht gut abgefasst; obgleich die hier bestehenden Umstände die anfangende Note selbst eigentlich nur als eine *verlängerte* Note erscheinen lassen, demnach die Fuge eben so gut im Aufschlag als Niederschlag anfangen könnte. z. B.



In einem der folgenden Wiederschläge, kann eine solche Veränderung der ersten Note, und namentlich eine Verlängerung derselben, von recht guter Wirkung seyn, wie man dies aus dem bekannten Chor in *Haydn's* Schöpfung *„denn er hat Himmel und Erde bekleidet"* ersehen kann, woselbst die anfangende Note einmal sogar um's Dreifache vergrössert und das anderemal die Vergrösserung auf die *drei* anfangenden Noten angewandt erscheint. Nur darf man darum solche einzeln vergrösserte Noten des Themas, nicht als eine eigentliche Augmentation desselben betrachten.

§. 83.

Was die in manchen musikalischen Schriften so vielfach besprochene *Zergliederung des Fugenthemas* betrifft, so bemerke ich dessfalls Folgendes:

a) Ein jedes Thema kann so vielfach zergliedert werden, als sich hieraus einzelne musikalische Figuren bilden lassen.

b) Diese Figuren können nun sowohl auf- wie abwärtsgehend transponirt, und hierdurch die betreffende Stelle des Themas verschieden in seiner Tonhöhe vorgetragen werden.

c) Es kann aber auch eine Veränderung mit der Notengrösse dieser Figuren oder

d) eine Veränderung in ihrer Richtung, sowohl durch die anzuwendende Gegenbewegung, oder rückwärtsgehend zu lesende (krebsgängige) Bewegung, angewandt werden.

Wenn die Fuge ein Contrasubject hat, so kann man auf dieselbe Weise auch mit dessen Noten verfahren; ebenso, in Ermangelung eines Contrasubjectes, mit dieser oder jener sich auszeichnenden Figur der Gegenharmonie, sowie mit dieser oder jener Figur des *Anhanges,* oder auch des *Nachsatzes* (Nebensatzes) des Fugenthemas.

Diese Zergliederungsfiguren, können nun entweder eine blos contrapunktisch oder canonisch abgefasste Begleitung erhalten, welche jedoch jederzeit der Umkehrung in die Octave fähig seyn soll, um bei ihrer Anwendung desto ungehinderter verfahren zu können.

§. 84.

Durch die Zergliederungen dieser oder jener Art des Fugenthemas, kann man aber keinen Wiederschlag der Fuge bilden, sondern sie gehören lediglich der Zwischenharmonie an (vergl. vorhergehenden Abschnitt Abthl. E.), was auch dann noch der Fall ist, wenn man bei einem, aus einem Haupt- und Nebensatze bestehenden Fugenthema, den einen oder den andern dieser beiden Sätze *einzeln* durchführt; indem ein Wiederschlag einer Fuge nur durch den vollständigen Vortrag des Fugenthemas, und zwar solches als Führer und Gefährte behandelt, gebildet werden kann.

§. 85.

Da ich bereits das §. 16. angeführte Fugenthema von *J. S. Bach,* als aus einem Haupt- und Nebensatze bestehend, und auch einige Stellen der einzelnen Durchführung des einen wie des andern dieser beiden Sätze angeführt habe, so will ich mich seiner auch hier bedienen, um die hiermit vorzunehmenden Zergliederungen zu zeigen, z. B.



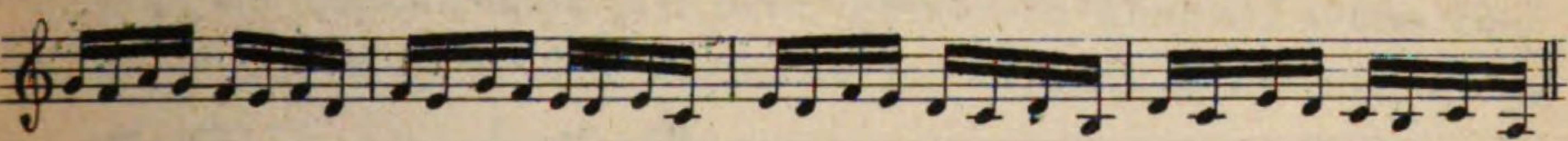
Bei *a* steht dieses Thema, dessen beide ersten Takte ich als Hauptsatz und die beiden letzten Takte als Nebensatz betrachte [105], als Führer und Gefährte notirt; bei *b* erscheint nun eine aufwärtsgehende und bei *c* eine abwärtsgehende Transposition dieser beiden ersten Takte; bei *d* erscheint eine blos aufwärtsgehende Transposition des ersten Taktes allein, welche begreiflicherweise auch noch abwärtsgehend notirt werden kann; bei *e* erscheint eine aufwärtsgehende Transposition der beiden ersten Takte, welche ebenfalls abwärtsgehend genommen werden kann; sowie die bei *f* abwärtsgehende Transposition des dritten Taktes allein, auch aufwärtsgehend notirt werden kann.

Es kann nun zwar, wie schon gesagt, eine jede dieser beiden Abtheilungen des fraglichen Themas, für sich allein durchgeführt, allein ein eigentlicher Wiederschlag nur durch ihren vereinigten Vortrag gebildet werden; und dieser findet in gegenwärtiger 3stimmigen Fugen ausser zu Anfang derselben, nur noch *einmal* und hier nur zwischen den beiden Oberstimmen vom 47ten bis 54ten Takte Statt. — Im 21ten Takte geschieht eine Ausweichung nach der Quinte, und man hätte daher beim Eintritt des 21ten Taktes, einen neuen Wiederschlag wohl erwarten dürfen; allein er erfolgt nicht und erst im 24ten Takte tritt das zwar vollständige Thema, aber nur *in der Oberstimme* allein, auf der Secunde der Tonart und zwar als *Comes* (ohne vorhergehenden *Dux*) ein; sowie denn auch der im 39ten Takte eintretende Bass, ebenfalls nur als *Comes allein* dasteht.

105) Durch die zu Anfang des 3ten Taktes eintretende $^1/_8$ Pause zerfällt dieses Thema wirklich in zwei Abtheilungen.

Diese ganze Fuge enthält also in ihren 83 Takten, nur den anfänglichen dreistimmigen und nachher noch den bemerkten zweistimmigen Wiederschlag, und besteht somit aus fast lauter *Zwischenharmonie.*

Das Thema dieser Fuge von *J. S. Bach,* gestattet zwar keine rückwärtsgehende (krebsgängige) Lesung seiner Noten, indem namentlich die 1/8 Pause zu Anfang des 1ten und 3ten Taktes dagegen ist; man müsste sich denn hierbei auf den 4ten Takt beschränken und diesen einer abwärtsgehenden Transposition unterwerfen wollen, z. B.



Allein die vier ersten Noten des Themas könnte man allenfalls auf nachstehende Art zu einer auf- oder abwärtsgehenden Figur in der Vergrösserung benutzen, z. B. *α*, *β*.



Andere Themata eignen sich jedoch besser hierzu, und man wird eine dessfallsige Untersuchung mit um so besserem Erfolge vornehmen, wenn man sich alles dessen erinnert, was ich im 5ten Capitel der Lehre des Contrapunktes, und in den verschiedenen hierher gehörigen Abschnitten des 5ten Capitels der Lehre des Canons, bereits über die Abfassung solcher Sätze gesagt habe.

§. 86.

Die Anwendung einer solchen Zergliederung bei einem *Contrasubjecte,* ergibt sich nunmehr wohl von selbst, je nachdem nämlich ein solches Contrasubject sich mehr oder weniger hierzu qualifizirt.

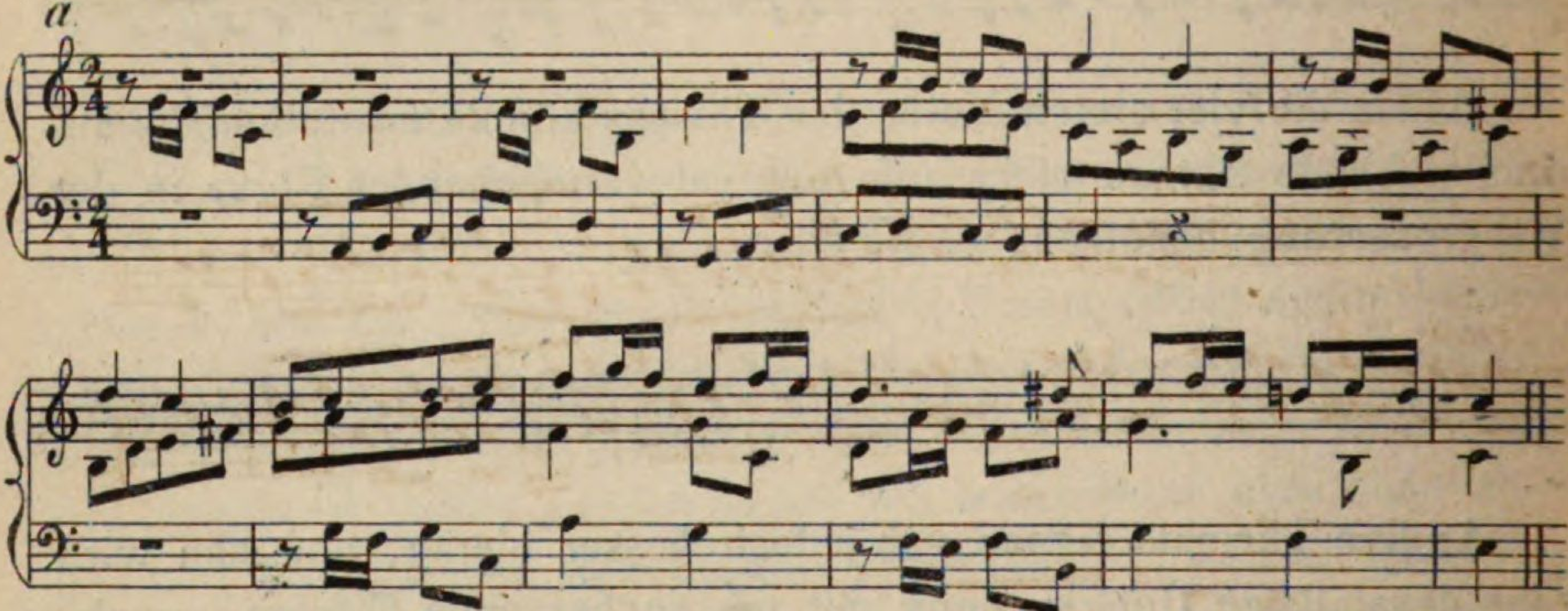
Es kann aber ein solches Contrasubject, welches ebenmässig wie der Hauptsatz der Fuge als *Dux* und *Comes* auftritt, auch für sich allein zur Bildung besonderer Wiederschläge benutzt werden; allein es gehöret ein solches Verfahren in die Lehre der *Doppelfuge;* und ich werde mich daher erst im 5ten Capitel hierüber aussprechen.

Wenn nun aber auch, wie schon gesagt, nur der vollständige Vortrag des betreffenden Fugenthemas als *Dux* und *Comes,* einen Wiederschlag bildet, mithin eine jede andere Vortragsart des Fugenthemas, selbst wenn solches ganz vollständig, aber nur als *Dux*

oder als *Comes allein* erscheint, nur der Zwischenharmonie angehört; so hindert dies doch nicht, die Zwischenharmonie selbst in der Art abzufassen, dass die an ihrem Vortrage Theil nehmenden Stimmen in *demselben Verhältniss* zu einander stehend eintreten, wie dieses bei Abfassung eines förmlichen Wiederschlages geschehen müsste.

Wollte man also, um bei dem §. 85. angeführten Beispiele stehen zu bleiben, diese oder jene der fraglichen Zergliederungsfiguren zur Bildung einer Zwischenharmonie benutzen, so könnten hierbei die drei Stimmen dieser Fuge auf gleiche Weise damit, wie mit dem Fugenthema selbst, eintreten, z. B. *a, b.*

a.



b.



Hat aber das Fugenthema einen förmlichen *Anhang*, so kann er, als *unwesentlicher* Theil des Themas, auch in diesem oder jenem der folgenden Wiederschläge wegbleiben. Man kann indessen auch einen solchen Anhang selbst zur Durchführung benutzen, in welchem Falle er aber ebenfalls nur der Zwischenharmonie angehört, selbst wenn man ihn Stimme um Stimme, nach der Art des ersten Wiederschlages eintreten lässt.

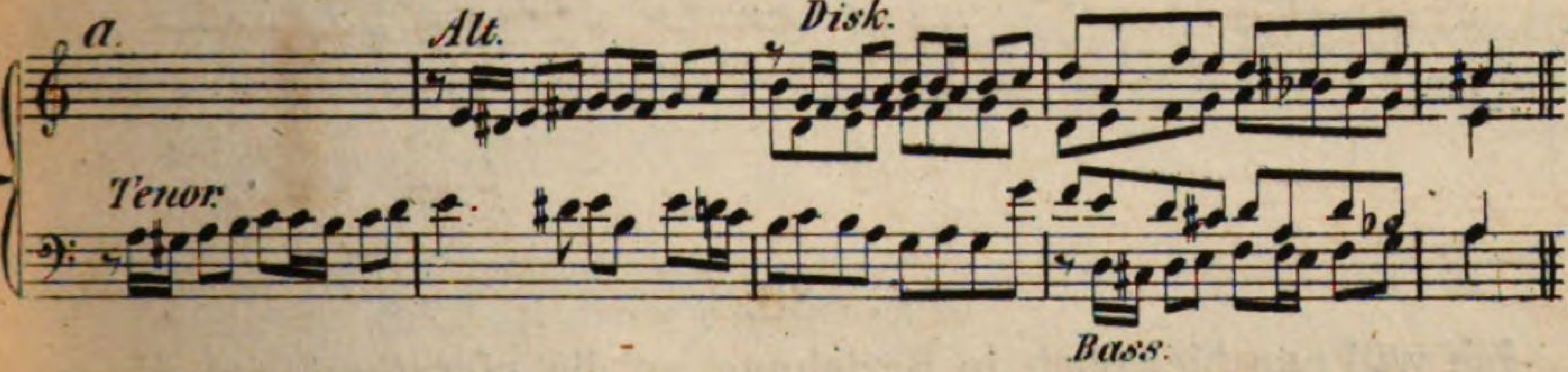
Erscheint dieser Anhang aber in der Form eines *Nachsatzes*, so kann ein Wiederschlag auch dann nur vollständig genannt werden, wenn ihm dieser Nachsatz nicht fehlt.

Dass ein solcher *Nachsatz* auch für sich allein durchgeführt werden kann, ergibt sich ebenfalls aus dem Vorhergesagten; eben-

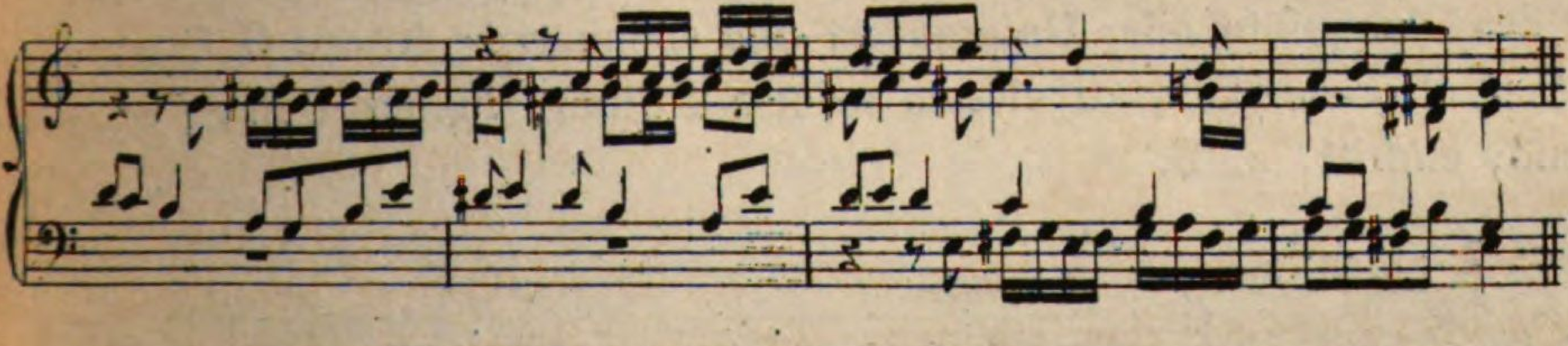
so, dass man die aus seiner Zergliederung hierzu taugliche *Figuren* einzeln, am besten aber stets *nachahmungsweis* (in Form der Nachahmung) durchführen kann.

§. 87.

Da ich im 61ten §. ein Fugenthema von *J. S. Bach*, welches sowohl einen Nachsatz, als einen Anhang enthält, mitgetheilt, auch daselbst des bereits im 35ten §. angeführten Beispiels dieser Art von *Vogler* nochmals Erwähnung gethan habe, so will ich nachstehend noch einige hieraus abgeleitete Sätze der *Zergliederung* unterwerfen und so behandeln, wie dies in den fraglichen 2 Fugen ungefähr auf nachstehende Art hätte geschehen können, wenn zufälliger Weise diese beiden Tonsetzer hieran gedacht hätten, z. B.

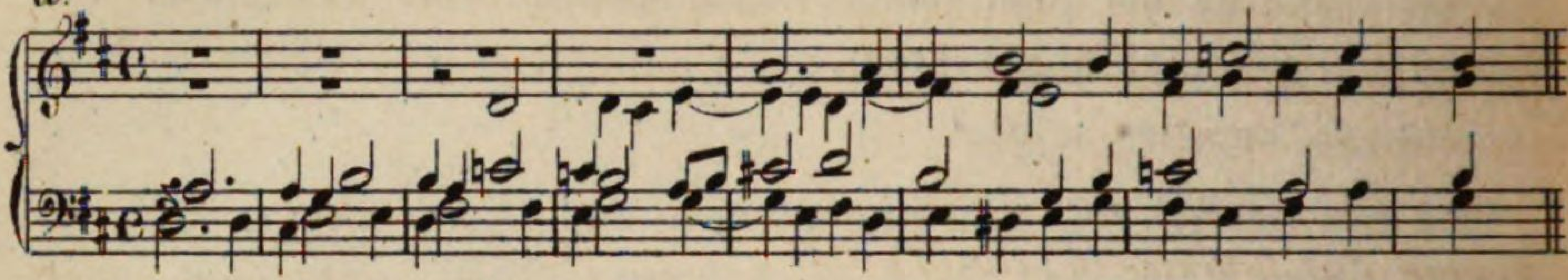




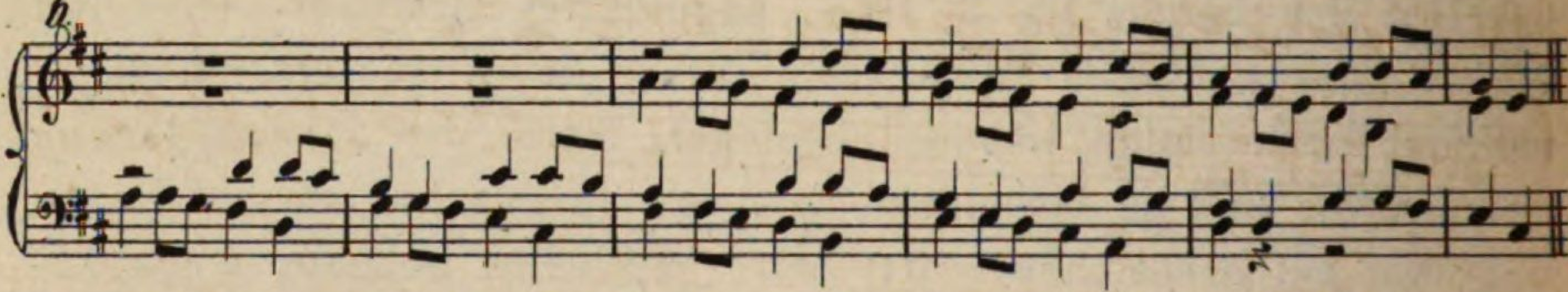


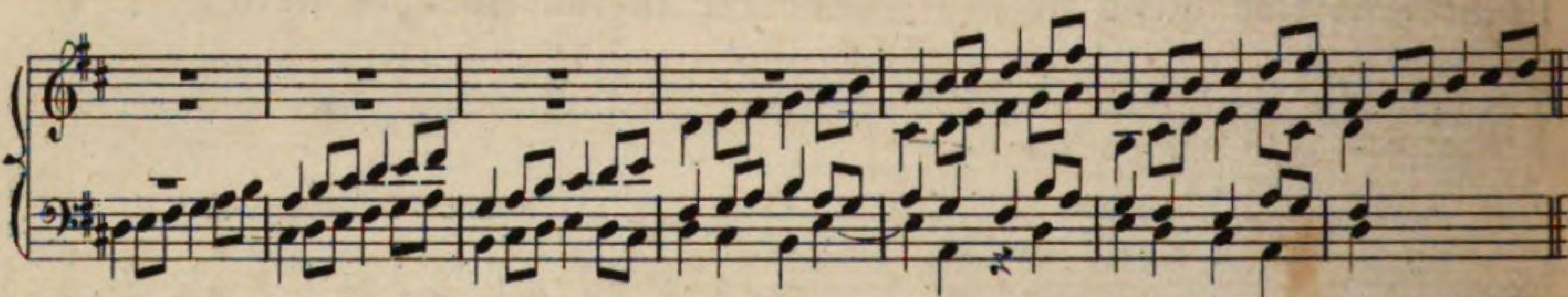


a.



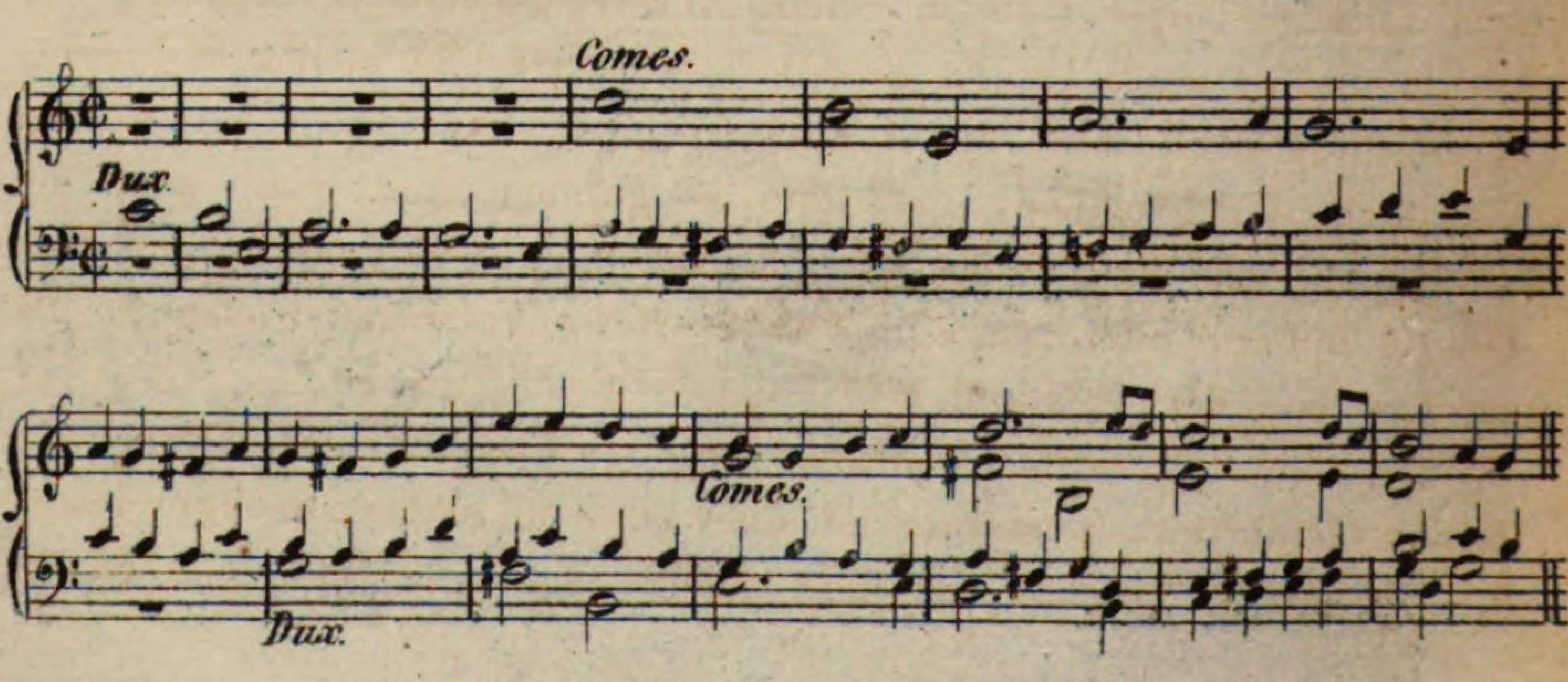
b.





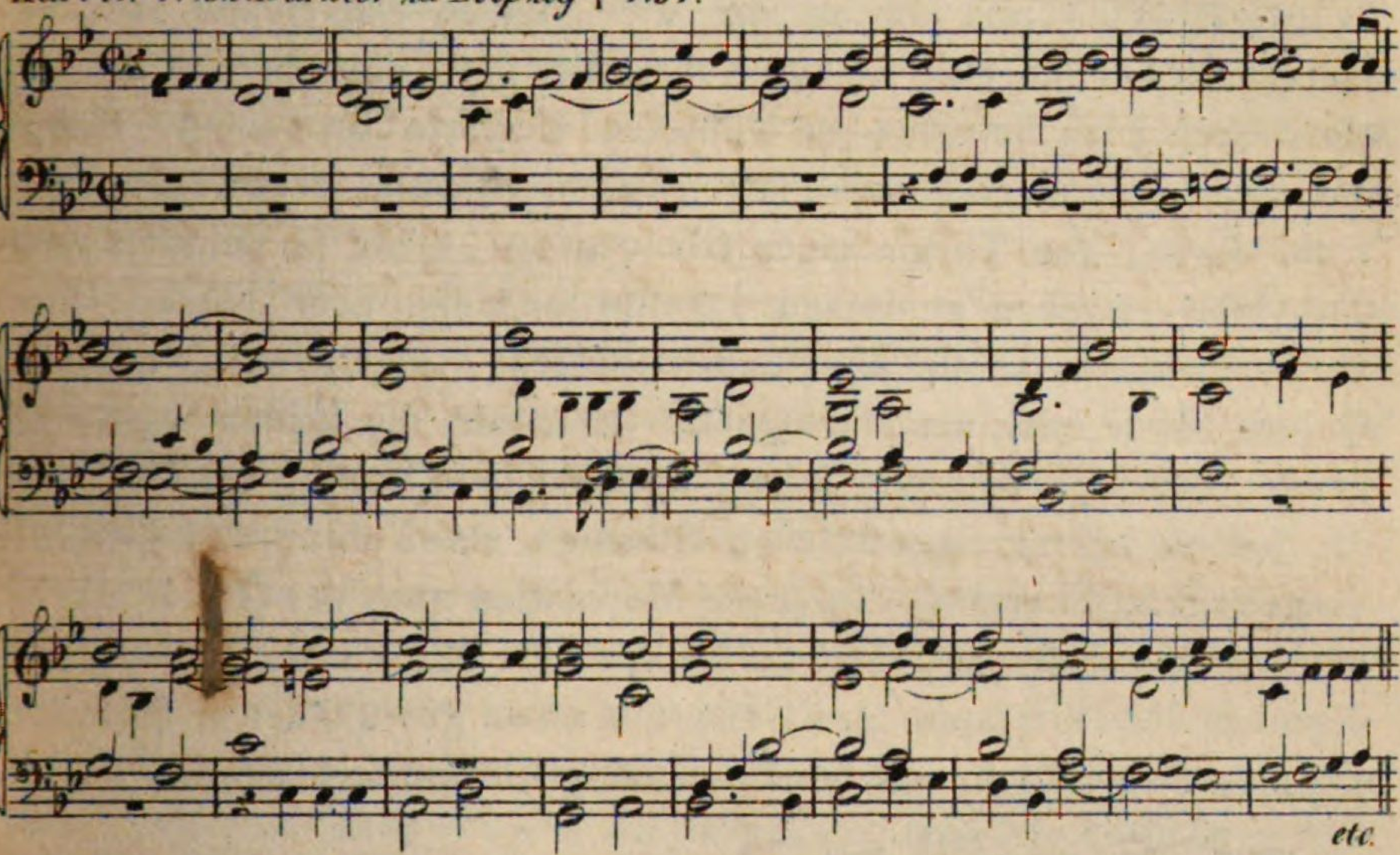
§. 88.

Ich will nun hier noch in Beziehung auf die *vierstimmigen Fuge* nachträglich zu demjenigen, was ich über die *Octavenfuge* da und dort in den vorhergehenden §§. und namentlich §. 23., 24. und 78. gesagt habe, bemerken: dass man gewöhnlich nur den *ersten* Wiederschlag einer solchen Fuge in der Art abgefasst findet, dass dem Führer derselben, gleichviel welche von den 4 Stimmen solchen vorträgt, sein Gefährte in der *Octave* nachfolgt; und dass hierauf der zweite Führer dem Tonhöhe-Verhältniss seiner Stimme nach, in der Oberquinte oder Unterquarte und ebenmässig dessen Gefährte, dieser also ebenfalls zu diesem seinem Führer, in der Octave stehend, eintritt, z. B.



In nachstehendem Beispiele einer solchen Fuge, tritt im 3ten Takte der Alt mit einer Art Contrasubject ein, dessen *erste Wiederholung* im Basse, also der Gefährte dieses Contrasubjectes, ebenmässig in der Octave eintritt, z. B.

Harrer. 1745. Msdrktor zu Leipzig + 1754.



Wenn nun auch nicht *alle* Stimmen einer Octavenfuge zu 2 und 2 in diesem Octavenverhältniss eintreten, wie dies z. B. in der §. 23. angeführten Octavenfuge von ***Hurlebusch*** mit dem Eintritt der 4 Stimmen geschieht, so ist es doch hinlänglich, eine jede Fuge als *Octavenfuge* zu betrachten, deren *erste* Folgestimme in diesem *Octavenverhältniss gegen die anfangende Stimme* eintritt. Da nun die 4 Stimmen Diskant, Alt, Tenor und Bass in dem gegenseitigen Verhältniss zu einander stehen, dass der Tenor um eine Quinte höher als der Bass, und der Diskant um eine Quinte höher als der Alt steht; dass mithin Bass und Alt, sowie Tenor und Diskant unter sich in einem Octavenverhältniss stehen, wie ich dies alles auch bereits gesagt habe, so ergibt sich nun hieraus wohl die Eintrittsfolge der 4 Stimmen einer Octavenfuge von selbst, als auch der Umstand: dass die 3te Stimme und somit auch die 4te Stimme das betreffende Fugenthema einer Octavenfuge um eine Quinte höher, oder um eine Quarte tiefer vorzutragen haben, als solches von der 1ten und 2ten Stimme geschehen ist. —

Dass aber die *erste Wiederholung* des Fugenthemas jederzeit als dessen Gefährte zu betrachten ist, habe ich wohl sattsam nachgewiesen, und da die 3te Stimme, insofern solche nicht mit *denselben Noten*

der 2ten Stimme (eine Octave höher oder tiefer macht begreiflicher Weise keinen Unterschied) eintritt, wie z. B. in der §. 50. angeführten Fuge von *J. S. Bach* (No. 1. des wohltemperirten Claviers), so kann man auch die hier um eine Quinte höher eintretende Wiederholung des Fugenthemas nur als 2ten Führer des betreffenden Wiederschlages und die in der 4ten Stimme eintretende Wiederholung dieses um eine Octave höher oder tiefer eintretenden Themas als dessen (des betreffenden Führers) Gefährte benennen. Schon um des besseren Eintrittes der zweiten Stimme wegen thut man wohl daran, das Thema einer Octavenfuge keine Modulation nach der Quinte machen zu lassen. Sollte man dies aber dennoch thun wollen, so müsste die 3te Stimme, welche, wie gesagt, um eine Quinte höher oder um eine Quarte tiefer als die beiden vorhergehenden Stimmen einzutreten hat, an derjenigen Stelle, wo das durch die beiden zuerst eingetretenen Stimmen als Führer und Gefährte vorgetragene Thema die fragliche Modulation nach der Quinte macht, eine solche nach der Prime zurückführende Modulation machen, wie dies bei der Abfassung des Gefährten einer gewöhnlichen *Quintenfuge* zu beobachten und bereits hinlänglich erörtert worden ist. —

§. 89.

Was nun ein richtiges, consequentes Verfahren bei der Verfertigung einer 4stimmigen Fuge [106]) betrifft, so bemerke ich hier wiederholt Folgendes:

1) Dass das Fugenthema weder zu lang, noch zu kurz, mithin leicht fasslich seyn, die betreffende Tonart deutlich bezeichnen, die Transposition in die Nebentonarten gestatten, und zugleich von der Beschaffenheit seyn soll, dass es eine mehrfache Anwendung der Nachahmung zulässt, gleichviel ob diese von dem in der Quinte oder Octave eintretenden *Gefährten* vollzogen werde, als worüber ich mich bereits im Abschnitte von der Engführung umständlich ausgesprochen habe. — Ob nun dieses Thema selbst, oder dessen erste Wiederholung (der Gefährte) einen Anhang zu erhalten hat, und wie dieser beschaffen seyn soll, darüber habe ich mich ebenfalls bereits §. 10. und §. 60—62. ausgesprochen.

2) Dieses Thema der Fuge muss im ersten Wiederschlage von sämmtlichen 4 Stimmen vollständig vorgetragen werden.

106) Die Anwendung der hier folgenden Bemerkungen, insofern sich solche für die Verfertigung einer Fuge von mehr oder weniger Stimmen eignen, wird der Leser von selbst machen können.

3) Die hierbei zuerst eintretende Gegenharmonie entwirft man am besten in der Form eines Contrasubjectes und zugleich im doppelten Contrapunkt der Octave, da sich solche hierdurch bei ihrem Zusammentreffen mit dem Thema überall anwenden lässt.

4) Wenn nun der erste Wiederschlag vollzogen worden ist, so tritt die Zwischenharmonie ein, welche, wie bereits gesagt, nach dieser oder jener Zergliederungsfigur des Fugenthemas oder auch seiner Gegenharmonie zu bilden ist, und ihre Modulation nach derjenigen Nebentonart richtet, in welcher der zweite Wiederschlag eintreten soll.

5) Die Ordnungsfolge dieser Nebentonarten bleibt zwar der Willkühr des Componisten überlassen, ebenso, ob er sie alle oder nur einige derselben anwenden will; gewöhnlich aber lässt man bei einer Fuge in der Durtonart zuerst die Tonart der Quinte, hierauf die Molltonart der Sexte, dann die Durtonart der Quarte und die Molltonart der Secunde, und zuletzt die Molltonart der Terz nachfolgen. Bei einer Fuge in der Molltonart lässt man dagegen besser die parallele Durtonart und dann erst die Tonart der Quinte eintreten. Uebrigens beziehe ich mich, was eine weitere Ausdehnung dieser Nebentonarten betrifft, auf dasjenige, was ich dessfalls §. 220. der Lehre der Harmonie gesagt habe.

6) Was die Abwechslung anbelangt, in welcher die 4 Stimmen bei den folgenden Wiederschlägen einer Fuge als Führer und Gefährte eintreten können, so muss ich dessfalls auf die Lehre vom Wiederschlage, woselbst ich mich umständlich hierüber ausgesprochen habe, verweisen, woraus denn auch hervorgeht, dass nicht alle Wiederschläge den Führer und Gefährten zweimal enthalten müssen, ja nicht einmal 4stimmig gesetzt zu seyn brauchen, was, wie schon gesagt, nur beim ersten und letzten Wiederschlage einer 4stimmigen Fuge unerlässig ist.

Jedenfalls aber muss jeder Wiederschlag einer Fuge das betreffende Thema, gleichviel ob solches der *Hauptsatz* oder das *Contrasubject* der Fuge ist, als Führer und Gefährte hören lassen.

7) Man thut wohl daran, zu Anfang der Fuge, sowohl der Gegenharmonie als der Zwischenharmonie keine Noten von kürzerer Dauer zu geben, als deren das Thema selbst enthält, unbeschadet deren metrischen Verschiedenheit, welche bei der Zwischenharmonie, wie gesagt, sogar ganz unerlässig ist.

Im Verfolge der Fuge und namentlich gegen das Ende hin, kann aber der Gang der Gegenharmonie, als auch diese oder jene Stimme der Zwischenharmonie, eine lebhaftere Bewegung erhalten,

da ein solches Verfahren gar sehr zur grösseren Belebung des Ganzen beitragen kann.

8) Die folgenden Wiederschläge einer Fuge sollen deren Führer und Gefährten immer näher und näher zusammengerückt, und der letzte Wiederschlag die engste Engführung enthalten.

9) Da die Mannigfaltigkeit in der Abfassungsart der verschiedenen Wiederschläge und der Zwischenharmonie zu einer besonderen Zierde der Fuge dienet, so muss man beim Entwurf einer solchen Composition alles wohl überlegen, was mit dem Thema in Ansehung einer Vergrösserung oder Verkleinerung oder Rückwärtslesung seiner Noten und in Beziehung auf die daraus zu bildende Zwischenharmonie mit einer Zergliederung derselben und mit deren verschiedenartigen Vortrag, bei welchem abwechselnd bald diese, bald jene der vier Stimmen als Hauptstimme zu behandeln ist, ausgeführt werden kann.

Dieses Verfahren, in Verbindung mit demjenigen, was ich so eben über die verschiedenartige Einrichtung (Abfassung) der Wiederschläge gesagt habe, wird dann den beabsichtigten Zweck auch gewiss erreichen lassen.

10) Was nun die hier nicht berührten Theile einer Fuge, nämlich die Abfassung des *Gefährten* und diejenige des *Orgelpunktes* betrifft, so glaube ich mich hierüber, sowie über den *Anhang* des Themas, bereits hinlänglich ausgesprochen zu haben und ich will hier nur noch in Betreff eines in 2 Theile zerfallenden Fugenthemas bemerken, dass diese Abtheilung überall da fühlbar wird, wo entweder eine Pause eintritt, wie z. B. in den oben angeführten 2 Themata von *Bach* in C dur und A moll, oder wo die Melodie eine Wendung nach der Quinte macht, wie in dem §. 35. angeführten Fugenthema von *Vogler*, wo sowohl diese Wendung der Melodie, als auch noch die Pause Statt findet, somit die Theilung dieses Themas in zwei Sätze ganz handgreiflich erscheint.

§. 90.

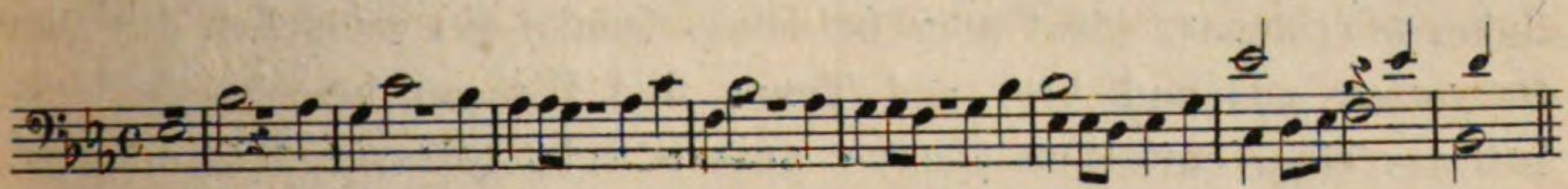
In wiefern nun die meisten Fugen nach der eben bemerkten Art abgefasst oder nicht abgefasst sind, wird jeder Leser bei einer aufmerksamen Untersuchung derselben leicht finden.

So wenig nun auch solche Tonsätze in ihrem musikalischen Werthe hierdurch getadelt erscheinen sollen, so sind sie in ihrer Eigenschaft als *Fuge* doch keineswegs von demjenigen Werthe, welcher ihnen von ihren blinden Verehrern beigelegt wird; und dass man das oben erwähnte inconsequente Verfahren in der Be-

handlungsart einer Fuge, selbst bei den ersten Tonsetzern antrifft, wird aus meiner näheren Beschreibung der im Anhange in Partiturschrift mitgetheilten Fugen ganz deutlich erhellen, welche ich jedoch nicht sowohl dieses Umstandes wegen, als vielmehr den Leser mit der gewöhnlichen Einrichtung der vierstimmigen Fuge bekannt zu machen, mittheile. Wenn nun der Lernende das Gute, was diese Fugen enthalten, sich zum Muster nimmt, das Inconsequente und Mangelhafte derselben aber bei seinen eigenen Arbeiten vermeidet, so wird er, wenn er anders wirkliches musikalisches Talent besitzt, eine Fuge eben so leicht wie jeden andern geregelten Tonsatz zu verfertigen im Stande seyn.

§. 91.

Als erstes Beispiel dieser Art mag die nachstehend notirte Fuge von *J. S. Bach* aus dessen wohltemperirten Clavier dienen, deren nachfolgende Bemerkungen von mir, man mit der im Anhange vollständig mitgetheilten Partiturschrift vergleichen möge.



Da sich der Gefährte dieser Fuge durch den Quartensprung hinlänglich gegen den mit einem Quintensprung anfangenden Führer auszeichnet, so können auch beide in den folgenden Wiederschlägen nicht wohl mit einander verwechselt werden.

Im ersten Wiederschlage treten die vier Stimmen eine nach der andern mit dem vollständigen Vortrage des Themas ein, nur dass der Alt gegen den Tenor um einen Takt später eintritt, als letzterer gegen den Bass eingetreten war.

Da nun durch den im 7^{ten} Takt eintretenden Gefährten im Tenor, der Bass die im 6^{ten} Takt begonnene Figur fortsetzt und hierdurch diese beiden Takte in einen förmlichen Zusammenhang bringt, so weiss man nicht recht, ob das Thema dieser Fuge nur bis zum Eintritt des Tenors, oder als noch weiter fortgesetzt betrachtet werden soll.

Der Tenor selbst trägt das als Gefährte von ihm übernommene Thema 7 Takte lang vor; dagegen der Alt bei der Wiederholung des Führers und dessen Gesang nur 6 Takte lang, da der 7^{te} Takt eine kleine Abweichung macht, der Diskant hingegen den vollständigen Wiederschlag des vom Tenor vorgetragenen Gefährten enthält. Jedenfalls zeigt sich dabei eine Inconsequenz und diese um so

mehr, da im *ersten Wiederschlage* einer *Fuge* der Gefährte *nicht vor* dem beendigten Vortrag des Führers oder doch erst *gleichzeitig mit dessen Schlussnote* eintreten soll, hier aber erst mit dem Eintritte des 9ten Taktes ein förmlicher Einschnitt im Gesange des Führers fühlbar wird. Im 30ten Takte beginnt nun der 2te Wiederschlag dieser Fuge, welcher in derselben Tonart wie der erste steht, und nur die Auszeichnung gegen diesen enthält, dass hierbei der Gefährte dem Führer *voran* geht, und das Thema nunmehr unverkennbar aus 7 und nicht aus 6 Takten bestehend, charakterisirt.

Da es von vielen Tonsetzern der damaligen Zeiten ein angenommener Gebrauch war, den zweiten Wiederschlag einer Fuge durch einen solchen Umtausch in der Aufeinanderfolge von Führer und Gefährten zu bilden, so ist hierbei nur zu bemerken, dass wohl bei einer Klavier- oder sonstigen Instrumentalfuge die Stimmen derselben einen so ausgedehnten Tonumfang erhalten können, dass, wie z. B. hier, der Diskant den Vortrag des Führers um 2 Octaven höher übernimmt, nicht aber bei Singstimmen das zwischen den vier Stimmen Bass und Alt, und Tenor und Diskant bestehende Verhältniss einer einfachen Octave ausser Acht gelassen werden darf.

Vom 53ten Takte an soll nun, so scheint es, der 3te Wiederschlag eintreten, allein das hier im Tenor stehende Thema gehört der Tonführung des in der Nebentonart der Quarte eintretenden Gefährten an, welcher hier *ohne* seinen Führer erscheint, und im 59ten Takte, woselbst ebenfalls der Gefährte seinem Führer voran geht, tritt abermals die Haupttonart und bald hierauf der völlige Schluss dieser Fuge ein. So gut nun auch dieser Tonsatz als contrapunktische Composition behandelt ist, so ist solcher doch mehr mit dem Namen einer *Fughette*, als mit dem einer *Fuge* zu bezeichnen.

§. 92.

Das zweite Beispiel sey die in demselben Werke von *J. S. Bach* vorkommende 4stimmige Klavierfuge aus E dur, deren erklärende Bemerkungen ich zwar hier, die Fuge selbst aber in ihrer vollständigen Partiturschrift ebenfalls erst im Anhange mittheile.

Da hier der Gefährte dieselbe Intervallenfolge wie der Führer hat (was, wie bekannt, bei allen Sätzen dieser Art der Fall ist, welche den Umfang einer Quarte nicht übersteigen), so unterscheidet er sich auch nur durch seine als Quinte eintretende Anfangsnote, welche beim Führer jederzeit die Prime der Tonart ist.

Auch in dieser Fuge ist der im 9ten Takte eintretende zweite Wiederschlag, wie in der vorhergehenden behandelt, so dass auch hier der Gefährte dem Führer vorangeht.

Auch der mit dem 16ten Takte beginnende 3te Wiederschlag steht in der Haupttonart, wobei der Alt als Führer und der Diskant als Gefährte eintritt.

Der im 19ten Takte eintretende Bass ist aber nicht als Gefährte in der Haupttonart E, sondern als Führer in der Tonart der Quinte stehend zu betrachten, und bildet somit den Anfang des 4ten Wiederschlages, in welchem der Tenor den Gefährten hat.

Im 26ten Takte tritt das Fugenthema in sämmtlichen 4 Stimmen in der Verkleinerung ein, aber nicht als Führer und Gefährte, sondern nur als *Nachahmung* behandelt; obgleich es scheint, dass der Componist diesen Satz als einen förmlichen Wiederschlag, hier also als den 5ten dieser Fuge betrachtet hat.

Im 30ten Takte tritt nun wiederum die Haupttonart mit dem im Alt stehenden Führer ein, welcher aber hier ohne Gefährte bleibt; obgleich es scheint, dass dieser Satz ebenfalls als ein Wiederschlag betrachtet werden soll.

Mit dem 35ten Takte beginnt nun der 7te Wiederschlag, welcher abermals in der Haupttonart steht und wobei der Alt, obgleich derselbe erst kurz zuvor das Fugenthema als *Führer* vorgetragen hat, nunmehr mit solchem als Gefährte eintritt, welchem sein im Tenor eintretender Führer nachfolgt, und mit dem Alt dieselbe Engführung wie im 9ten Takte, und mit dem im Basse eintretenden Gefährten dieselbe Engführung wie im 10ten Takte bildet, welche letztere auch schon im 17ten Takte da war.

Da vom 30ten Takte an bis zum Schlusse das Ganze in der Haupttonart bleibt, so kann auch das im 40ten Takte eintretende Thema, da es nur als eine förmliche Wiederholung des um 4½ Takte vorher bereits eingetretenen Gefährten erscheint, auch nur ebenmässig als solcher betrachtet werden; was hier zwar von ganz guter Wirkung, darum aber doch nicht zur Nachahmung zu empfehlen ist.

§. 93.

Als 3tes Beispiel will ich den *ersten Contrapunkt* aus ***J. S. Bach's*** *„Kunst der Fuge“* wählen und unter No. 4. des Anhanges mittheilen, womit man meine nachstehenden Bemerkungen vergleichen wolle.

Der Führer macht hier den Sprung von der Prime zur Quinte, der Gefährte dagegen denjenigen von der Quinte zur Octave, wodurch sich beide wohl genugsam von einander unterscheiden, um

im Verfolge der Fuge nicht mit einander verwechselt werden zu können.

Die mit dem 17ten Takte eintretende Zwischenharmonie, welche bis zum 23ten Takte fortgeführt wird, erscheint ausser aller Beziehung zu den Noten des Themas, und besitzt nur einige metrische Aehnlichkeit mit derjenigen der Gegenharmonie. Mit dem 23ten Takte tritt abermals der Alt, so wie zu Anfang dieser Fuge mit dem in der Haupttonart stehenden Führer ein und nach dessen beendigtem Vortrag im 27ten Takte abermals eine kurze Zwischenharmonie, worauf im 29ten Takte der Diskant mit der Tonführung des Führers in der Tonart der Quinte eintritt, obgleich es fast scheinen möchte, als solle dieser Vortrag des Themas hier den ausserdem fehlenden Gefährten darstellen, wesshalb ich denn auch die Takte 27—31 als 2ten Wiederschlag bezeichnet habe. Allein was man aus dem mit dem 32ten Takte im Basse eintretenden Thema machen soll, weiss ich in der That nicht, da es seiner sonderbaren Tonführung wegen weder den Führer noch den Gefährten dieser Fuge charakterisirt, obgleich es mit dem Quartensprung des letztern anfängt.

Da die Takte 32—39 aber doch wohl einen besonderen Wiederschlag bilden sollen, so habe ich sie als den 3ten Wiederschlag bezeichnet; allein schon im 40ten Takte befindet man sich durch den weder als Gefährte noch als Führer behandelten Tenor in einer ähnlichen Ungewissheit, und es scheint nur, dass auch dieser vom 40ten—48ten Takte fortgesetzte Satz als ein Wiederschlag betrachtet werden soll, daher ich solchen als den 4ten Wiederschlag bezeichnet habe. —

Mit dem 49ten Takte tritt nun abermals das Thema auf eine eben so unbestimmte Art abgefasst im Diskant ein, da sein Quartensprung den Gefährten, seine übrige Tonführung aber den abermals in der Haupttonart stehenden Führer charakterisirt.

Ich habe die Takte 49—55 als Wiederschlag No. 5. bezeichnet, da im 56ten Takte endlich einmal wieder ein erkennbarer Führer im Basse, und zwar abermals in der Haupttonart erscheint, und durch dessen Eintritt auch den Anfang eines neuen, hier also des 6ten Wiederschlages charakterisirt; allein auch diesmal bleibt der Führer ohne seinen Gefährten, und die im 60ten Takte eintretende Zwischenharmonie geht im 63ten Takte auf einen ganz kurzen Orgelpunkt der Quinte über, bei welchem aber das Thema selbst ausser Beziehung bleibt, und erst nach abermaliger Zwischenharmonie vom 66ten—73ten Takte tritt ein neuer Orgelpunkt auf der Prime der Tonart ein, und zugleich damit im Tenor das Thema, zwar mit

dem Quartensprung des Gefährten, übrigens aber in der die Nebentonart der Quarte charakterisirenden Tonhöhe des Führers ein, letzteres nur desswegen, damit der Schlusstakt den *harten* Dreiklang der Prime erhalten konnte.

Bach selbst hat nun zwar diesen Tonsatz nur als ***Contrapunktus I.*** und nicht als ***Fuge*** überschrieben, allein da derselbe den Anfang seines als ***„Kunst der Fuge"*** betitelten Werkes bildet, und da hier sämmtliche 4 Stimmen als Führer und Gefährte einer Quintenfuge eintreten, so unterliegt es wohl auch keinem Zweifel, dass ***Bach*** diesen Tonsatz als Fuge betrachtet hat, so regellos derselbe auch, in dieser Beziehung, ausgearbeitet erscheint. Die folgenden Contrapunkte dieses Werkes sind in ihrer Eigenschaft als Fugen zwar auch nicht viel richtiger, allein sie enthalten als contrapunktische Composition recht kunstvolle Tonsätze, von welchen ich einige im Verfolge an den hierzu geeigneten Abtheilungen gegenwärtigen Werkes mittheilen werde.

§ 94.

Das 4te und letzte Beispiel soll die Fuge von ***G. F. Händel,*** aus dessen Oratorium ***„der Messias"***, komponirt 1741, seyn, deren erklärende Bemerkungen ich hier, die Fuge in ihrer Partiturschrift aber im Anhange unter No. 5. mittheile.

Das Thema dieser Fuge besteht eigentlich nur aus den 2 ersten Doppeltakten, und dessen Vortrag als Führer und Gefährte unterscheidet sich hinlänglich, um in den nachfolgenden Wiederschlägen nicht verwechselt werden zu können.

Nach beendigtem Vortrage des ersten Wiederschlages tritt eine nur 1 Takt dauernde Zwischenharmonie und hierauf im 13ten Takte der zweite Wiederschlag abermals in der Haupttonart, hier aber nur als ***Gefährte ohne Führer*** ein, und hierauf beginnt schon im 16ten Takte der 3te Wiederschlag in der Nebentonart der Quarte, enthält aber nur einen ***Führer ohne Gefährten,*** sowie denn dem Führer des im 19ten Takte in der Haupttonart eintretenden 4ten Wiederschlages ebenfalls sein Gefährte mangelt, dessgleichen dem im 24ten Takte in der Nebentonart der Septime eintretenden Führer des 5ten Wiederschlages, und dem im 28ten Takte in der Nebentonart der Terz eintretenden Führer des 6ten Wiederschlages; und erst im 32ten Takte treten Führer und Gefährte nochmals in der Haupttonart und zwar im Diskant und Bass ein und bilden einen ordentlichen Wiederschlag, hier den 7ten, worauf eine 4 Takt lange Zwischenharmonie und im 40ten Takte der abermals in der Haupt-

tonart stehende 8te und letzte Wiederschlag mit dem Gefährten im Diskant eintritt, welchem 2 Takte später sein Führer im Basse nachfolgt.

So wenig nun auch diese Fuge in Ansehung der mangelhaften Abfassung ihrer Wiederschläge als richtig behandelt zu betrachten ist, so bildet sie dennoch einen recht unterhaltenden Tonsatz von wirklich musikalischem Werthe, wozu denn auch der Umstand mit beiträgt: das die Figur der im 4ten Takte eintretenden Gegenharmonie als eine Art Contrasubject behandelt, im Contrapunkt der Octave abgefasst uud überall mit durchgeführt erscheint. — Der Schlussakkord dieser Fuge ist der harte Dreiklang der Quinte, dessen Octave in der Oberstimme liegt, wahrscheinlich aus dem Grunde, weil der unmittelbar darauf folgende Chor aus F dur geht.

§. 95.

Ich will nunmehr mit wenigen Worten dasjenige bemerken, was über die Verfertigung einer Fuge für 2 Tenor- und 2 Bassstimmen, so auch für 2 Diskant- und 2 Altstimmen, also über die Verfertigung einer 4stimmigen Vocalfuge zu sagen ist, welche entweder nur von Männerstimmen, oder nur von Frauenstimmen vorgetragen werden soll, ohne mich jedoch hierbei zugleich über die Behandlung der eigentlichen *Singfuge* auszulassen, was im 1ten Abschnitte des 6ten Capitels insbesondere geschehen wird.

Da Bass und Tenor die Töne der *kleinen Octave* das c̄ mit eingerechnet, gemeinschaftlich, ausserdem aber ersterer noch die 4 nächsten Töne der *grossen*, und letzterer die 4 nächsten Töne der *eingestrichenen Octave* besitzet, so geht auch hieraus hervor, dass *beide* Stimmen nur die Tonart F und G gemeinschaftlich in ihrer *authentischen* Tonführung (im Bass in der *untern* und im Tenor in der *obern* Octave) und ausserdem, wie bereits oben bemerkt, noch die Töne der kleinen Octave gemeinschaftlich, die übrigen Tonarten aber nur in der Art besitzen, dass diejenigen Tonarten, welche im Basse *authentisch* behandelt werden können, im Tenor *plagalisch* behandelt werden, und *vice versa* die *authentischen* Tonarten des Tenors als *plagalische* des Basses erscheinen, z. B.

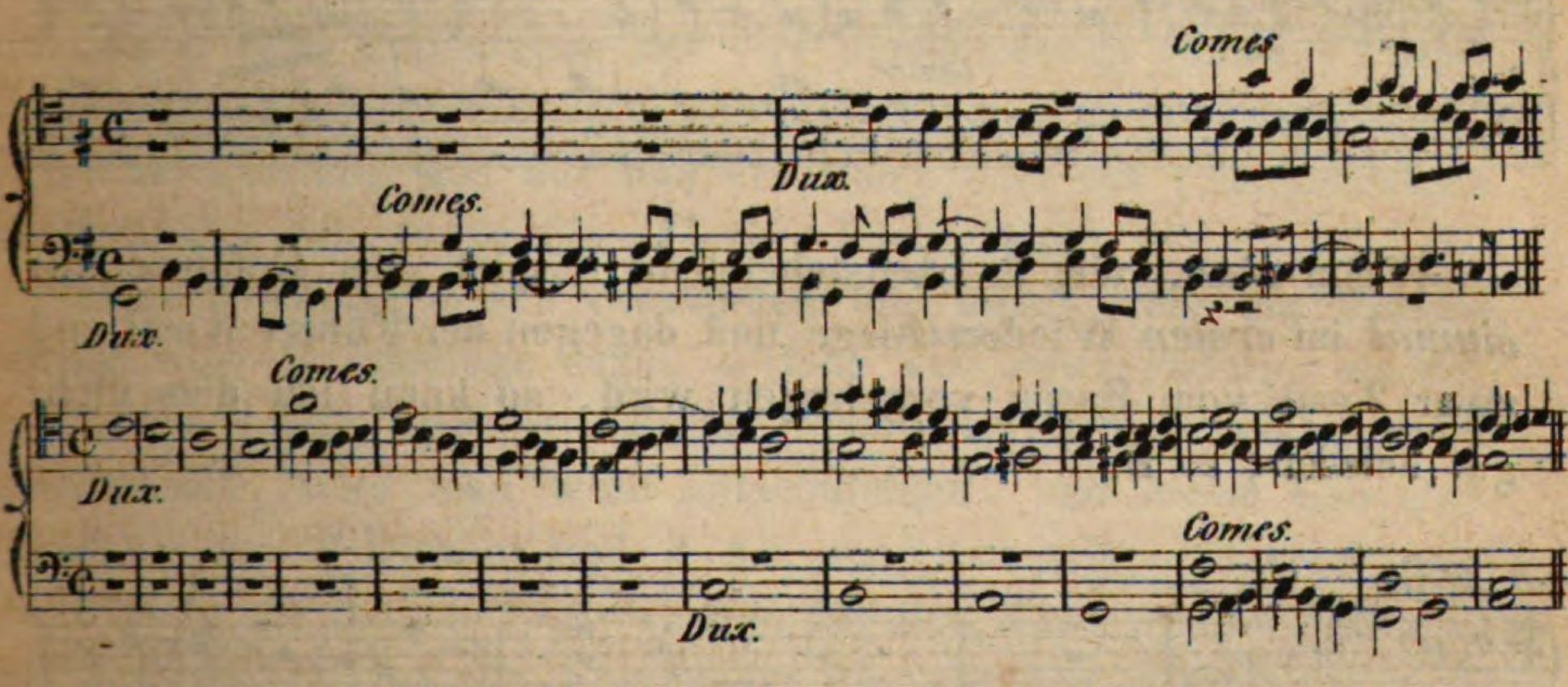


Der Bass besitzt also die *authentischen* Tonführungen von F bis c, der Tenor dagegen *diese* Tonführungen von c bis f (oder den Umfang beider Stimmen auch noch bis zur nächsten Stufe erweitert) und hieraus ergeben sich die plagalischen Tonführungen beider Stimmen von selbst.

§. 96.

Ich habe in §. 33. der Lehre des Contrapunktes nachgewiesen, dass bei einer jeden der daselbst aufgestellten 18 verschiedenen Arten einer 4stimmigen Stimmen-Verbindung die *höchste* Stimme jederzeit als Diskant, sowie die *tiefste* Stimme als Bass, und dass die der höchsten Stimme zunächst liegende als Alt und die der tiefsten Stimme zunächstliegende als Tenor betrachtet werden muss.

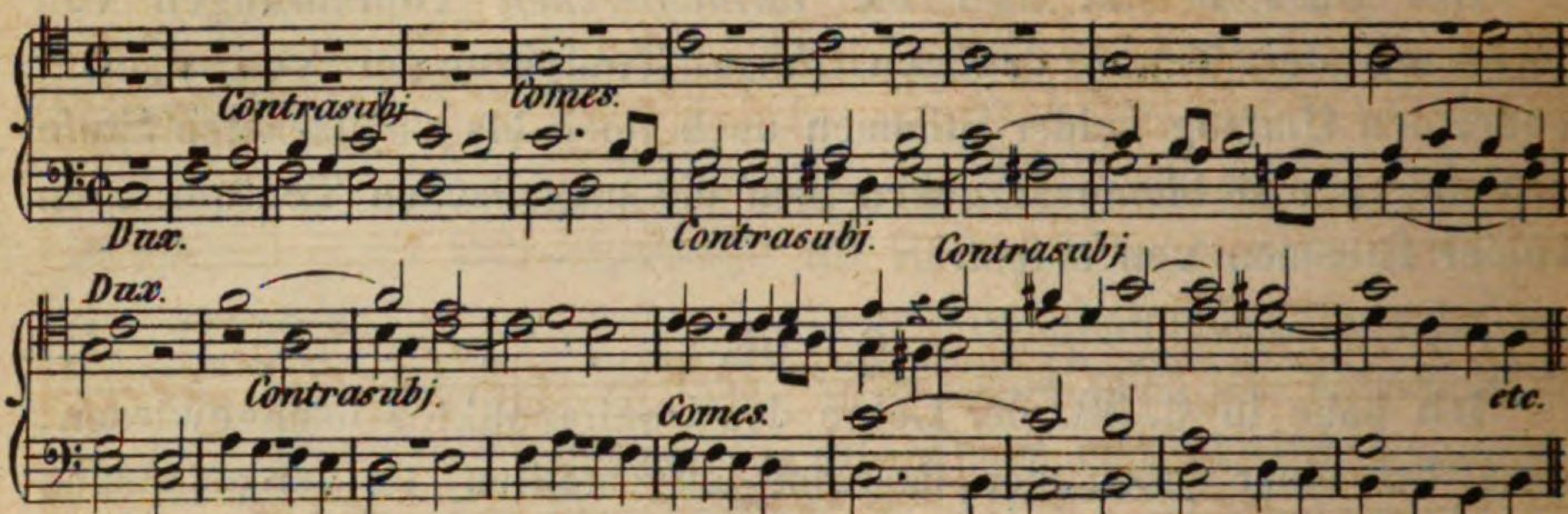
Was nun über eine jede dieser 18fachen Verbindung von 4 Stimmen insbesondere zu sagen ist, darüber habe ich mich am angeführten Ort bereits ausgesprochen, und ich will hier nur in Betreff der Verfertigung einer Fuge für 2 Tenor und 2 Bässe bemerken, dass, wenn sowohl die beiden Bassstimmen, wie die beiden Tenore das Fugenthema als *Führer* wie als *Gefährte* vortragen sollen, solches auf einen *kleinen* Tonumfang, z. B. auf denjenigen einer Quarte beschränkt seyn muss, z. B.



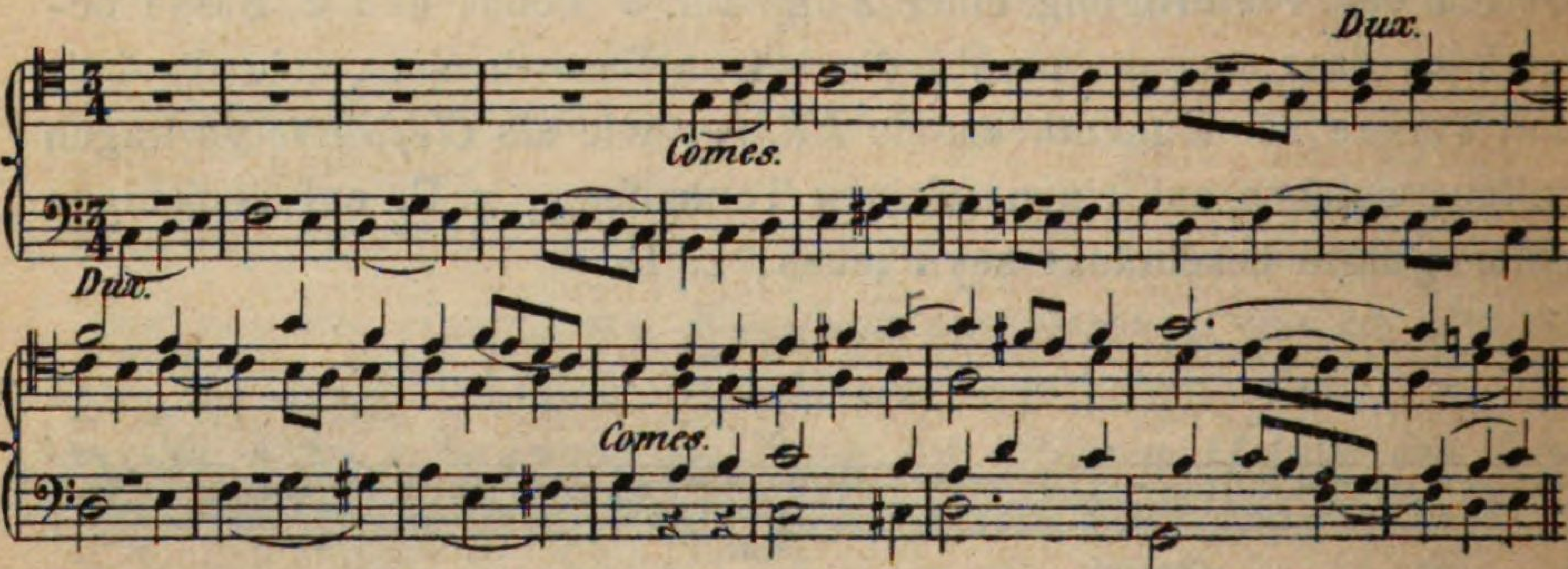
Es ist aber bei einer solchen Stimmenverbindung nicht möglich, *alle* Wiederschläge 4stimmig abfassen zu können, und es genügt, wenn dies nur beim ersten und letzten Wiederschlag Statt findet.

§. 97.

Man kann einer solchen Fuge aber auch die Einrichtung geben, dass zugleich mit dem Thema ein kurzes Contrasubject in Verbindung gebracht und ebenfalls im *ersten* Wiederschlage von allen 4 Stimmen vorgetragen wird, z. B.

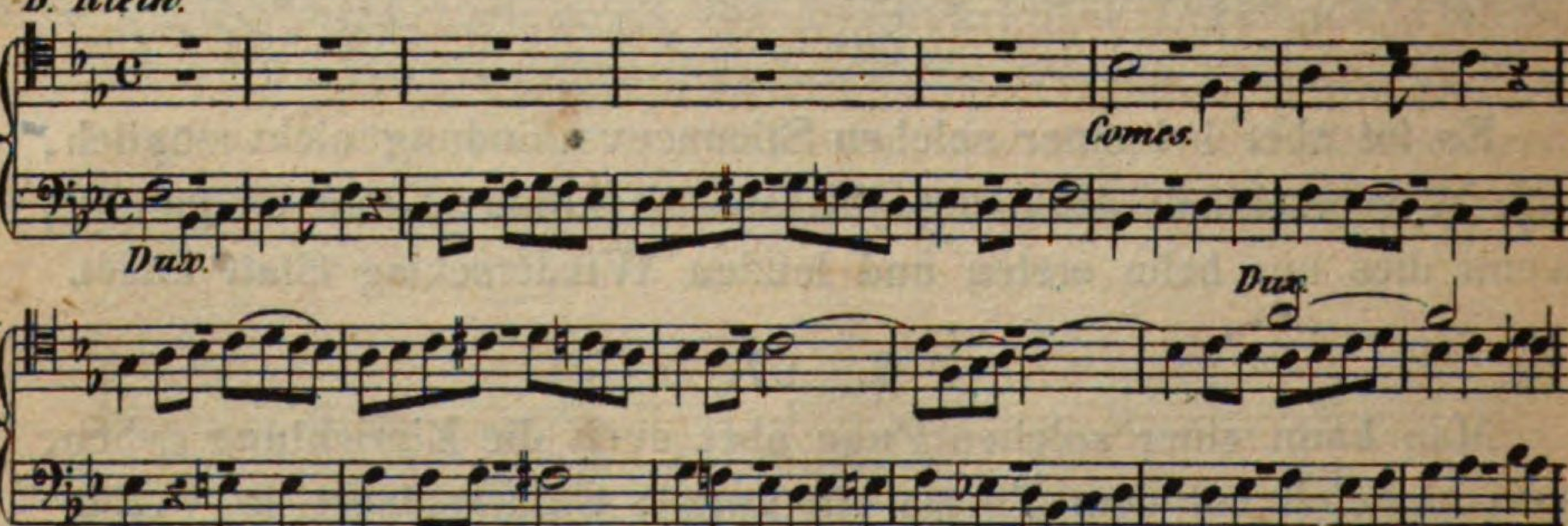


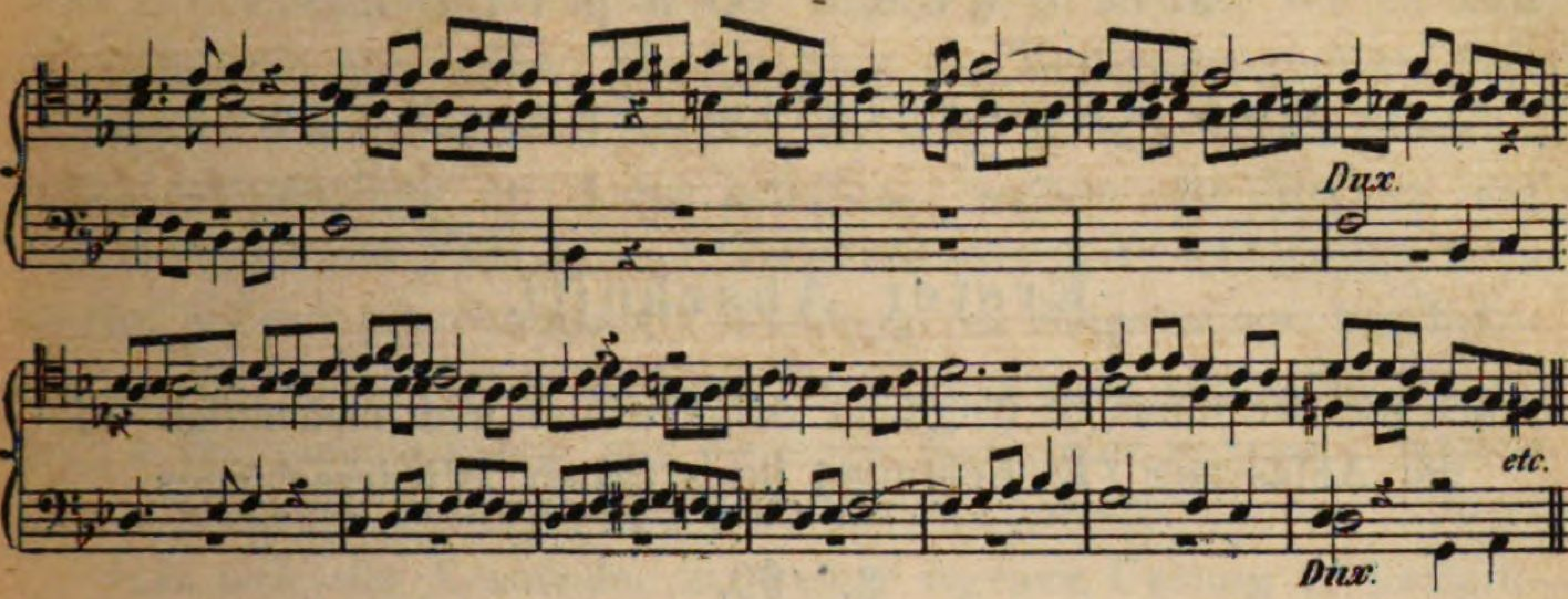
Endlich kann man auch den ersten Wiederschlag einer solchen Fuge in der Art behandeln, dass man den vom 2ten Tenor oder hohen Bass zu übernehmenden Vortrag des betreffenden Führers oder Gefährten, 2 mal in *derselben Tonhöhe*, aber, wie gesagt, jedesmal in einem andern Stimmencharakter ausführen lässt, z. B.



Wenn aber, wie in nachstehendem Beispiel, der Gefährte nur *einmal* im *ersten* Wiederschlage und dagegen der Führer 3 mal und zwar 2 mal vom Basse vorgetragen wird, so kann ich dies nicht gut heissen, z. B.

B. Klein.





§. 98.

Ich kann übrigens hier die Bemerkung nicht unterdrücken, dass eine jede für 2 Tenor und 2 Bässe geschriebene Quintenfuge der Natur der letzteren ganz entgegen ist, da nur die Stimmenverbindung von Diskant, Alt, Tenor und Bass diese Art der Fuge in's Leben gerufen hat. —

Ein Tonsatz für blos Männerstimmen kann allerdings kräftig klingen, allein es mangelt ihm der *melodische Reiz*, welchen der Tenor nur als *Solostimme*, nicht aber auch als *Chorstimme* besitzt; daher sich wahre *Schönheit* (Anmuth) und *Kraft* des Tones nur durch eine Vereinigung der vier verschiedenen Stimmen: Diskant, Alt, Tenor und Bass erzielen lässt, und jeder auf eine einzelne Anwendung von nur Männerstimmen oder nur Frauenstimmen beschränkter Singverein blos *Halbes* leisten kann. —

Dass ich unter diesen Umständen hier nichts über die Verfertigung einer Quintenfuge sage, welche von einer andern, als der in diesen letzten §§. berührten Stimmenverbindung vorgetragen werden soll, wird man wohl entschuldigen, und wenn man eine Singfuge für 2 Diskant und 2 Alt schreiben will, so wird man auch leicht die Anwendung der hier für den Männerchor aufgestellten Vorschriften auf den Frauenchor überzutragen wissen.

Zweites Capitel.

Von der dreistimmigen Fuge.

Erster Abschnitt.

Ueber die dreistimmige Fuge im Allgemeinen und namentlich über die Abfassung (Einrichtung) ihres ersten Wiederschlages.

§. 99.

Ich habe bereits in der Lehre des Contrapunktes nachgewiesen, dass man bei einer jeden Verbindung von 3 Stimmen, die *mittlere* derselben entweder als Alt oder als Tenor betrachtet, je nachdem sie sich nämlich mehr der *oberen* oder der *unteren* Stimme anschliesst, welche letztere beide jederzeit als Diskant und Bass des betreffenden 3stimmigen Satzes erscheinen, gleichviel welche von den §. 35. der Lehre des Contrapunktes aufgestellten 16 verschiedenen Stimmenverbindungen hierbei in Anwendung kommt.

§. 100.

In den Lehrbüchern des Contrapunktes findet man die 3stimmige Fuge gewöhnlich für Diskant, Alt und Tenor oder für Alt, Tenor und Bass abgefasst, ohne dass die hier genannten Stimmen gerade als Singstimmen, oder ihrem richtigen *Tonumfange* gemäss behandelt erscheinen, was ich weiter unten nachweisen werde.

Ueber die 3stimmige *Instrumentalfuge* findet man aber in allen mir bekannt gewordenen Lehrbüchern keine besonderen Regeln angegeben, obgleich viele der daselbst mitgetheilten Beispiele *Instrumentalfugen* und gewöhnlich *Klavierfugen* sind.

Da nun die Mehrzahl der letzteren in der Art behandelt erscheinet, dass die obere Stimme manchmal sogar den Tonumfang von g der kleinen Octave bis zum $\overset{\equiv}{c}$, die Mittelstimme den vom a der grossen Octave bis zum $\overset{=}{c}$ und der Bass den vom c der grossen Octave, in neueren Fugen wohl gar vom Contra F an, bis zum $\bar{f}$ besitzt, so wäre es eine Unmöglichkeit, in Beziehung auf einen solchen Tonumfang bestimmte und allgemein anwendbare Regeln über die contrapunktische Behandlung einer 3stimmigen Fuge zu geben.

Was nun über die Verfertigung einer *Instrumentalfuge* überhaupt zu sagen ist, wird im 6ten Capitel gegenwärtigen Buches geschehen, sowie auch daselbst dasjenige vorgetragen werden soll,

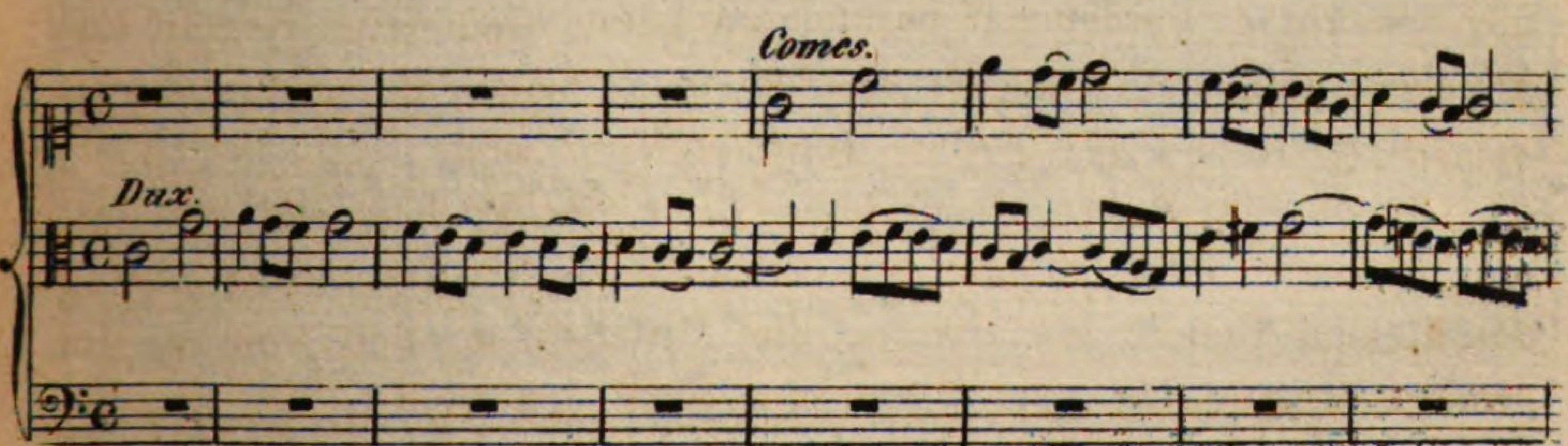
was die *Vocalfuge* insbesondere angeht [107]. Hier, wo es sich um allgemein anwendbare Regeln über die Verfertigung einer dreistimmigen Fuge handelt, werde ich stets eine solche 3stimmige Stimmenverbindung im Auge behalten, welche der Vortrag des Fugenthemas als *Führer* und *Gefährte* erfordert; und da ich mich hierbei auf den gewöhnlichen Tonumfang der Singstimmen beschränken muss, so kann ich in dieser Beziehung auch von allen 3stimmigen Instrumentalfugen nur diejenige Notiz hier nehmen, welche ihre allgemeine Einrichtung (Construction) betrifft.

Hat sich der Lernende, bei seiner eigenen Uebung in Verfertigung 3stimmiger Fugen, mit dem *beschränkten Tonumfang der Singstimmen* hinlänglich vertraut gemacht, so kann ihm ein späterhin anzuwendender *ausgedehnterer* Tonumfang nur zur Erleichterung dieser Setzart dienen.

§. 101.

In Betreff der Einrichtung (Abfassung) des *ersten* Wiederschlages einer 3stimmigen Fuge, bemerke ich nunmehr:

1) dass man am besten ein Fugenthema wählet, welches auf der *Prime* der Haupttonart eintritt und schliesst, weil in diesem Falle die 2te Stimme mit der ersten Wiederholung des Themas in der Quinte, und die 3te Stimme mit der Wiederholung im Hauptione eintritt, und auf diese Weise der ganze Wiederschlag zugleich mit dem Eintritt der Schlussnote des Themas geschlossen werden kann, z. B.



107) In soweit aber die Lehre über die *Vocalfuge* einen besonderen Theil der Singkomposition ausmacht, kann solche auch erst im 5ten Bande meines Lehrbuches *vollständig* abgehandelt werden. In gegenwärtigem Bande werde ich mich blos auf den für eine Singfuge zu wählenden *Text* und über die Art, wie solcher von den verschiedenen Singstimmen vorgetragen werden soll, um überall auch deutlich verstanden werden zu können, beschränken.

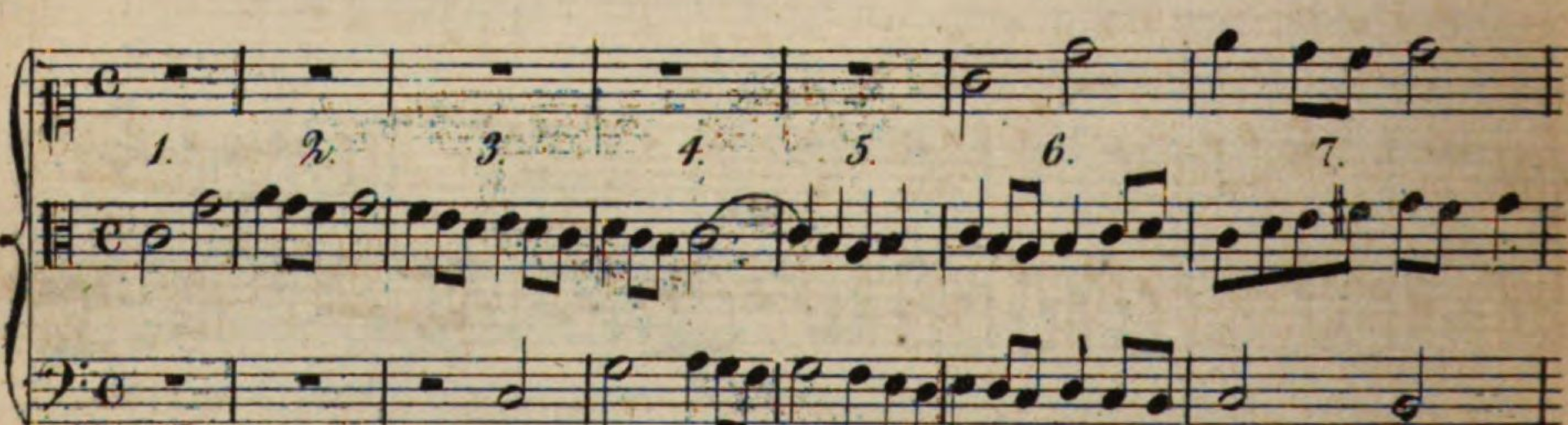


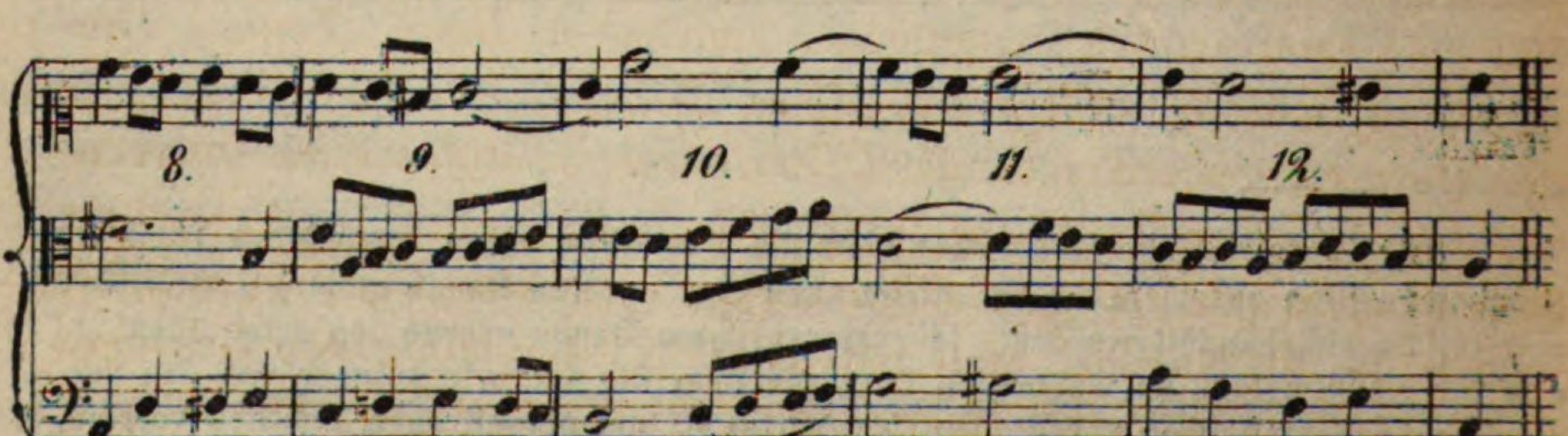
2) dass man die 3 Stimmen der Fuge jederzeit, namentlich aber beim ersten Wiederschlage, nach ihrem gegenseitigen Tonhöheverhältniss mit dem Thema der Fuge eintreten lassen muss.

Da nun zum Vortrage des vorstehenden Beispiels, die 3 Stimmen ***Diskant Alt*** und ***Bass*** gewählt wurden, und hier der ***Alt*** als Führer eingetreten ist, so musste der ***Diskant,*** als 2te Stimme, in der Oberquinte, und die 3te Stimme, der ***Bass,*** in der Unteroctave des Altes eintreten. Hier bildet sich also die Eintrittsfolge der 3 Stimmen Alt, Diskant und Bass, und das betreffende Beispiel erscheint als Anfang einer ***Quintenfuge.***

Auch dann, wenn man den ***Bass*** anfangen und den ***Diskant*** in der Duodecime nachfolgen lassen wollte, würde sich immer nur eine Quintenfuge ankündigen, und die ***Ordnungsfolge*** der Stimmen würde Bass, Diskant und Alt seyn.

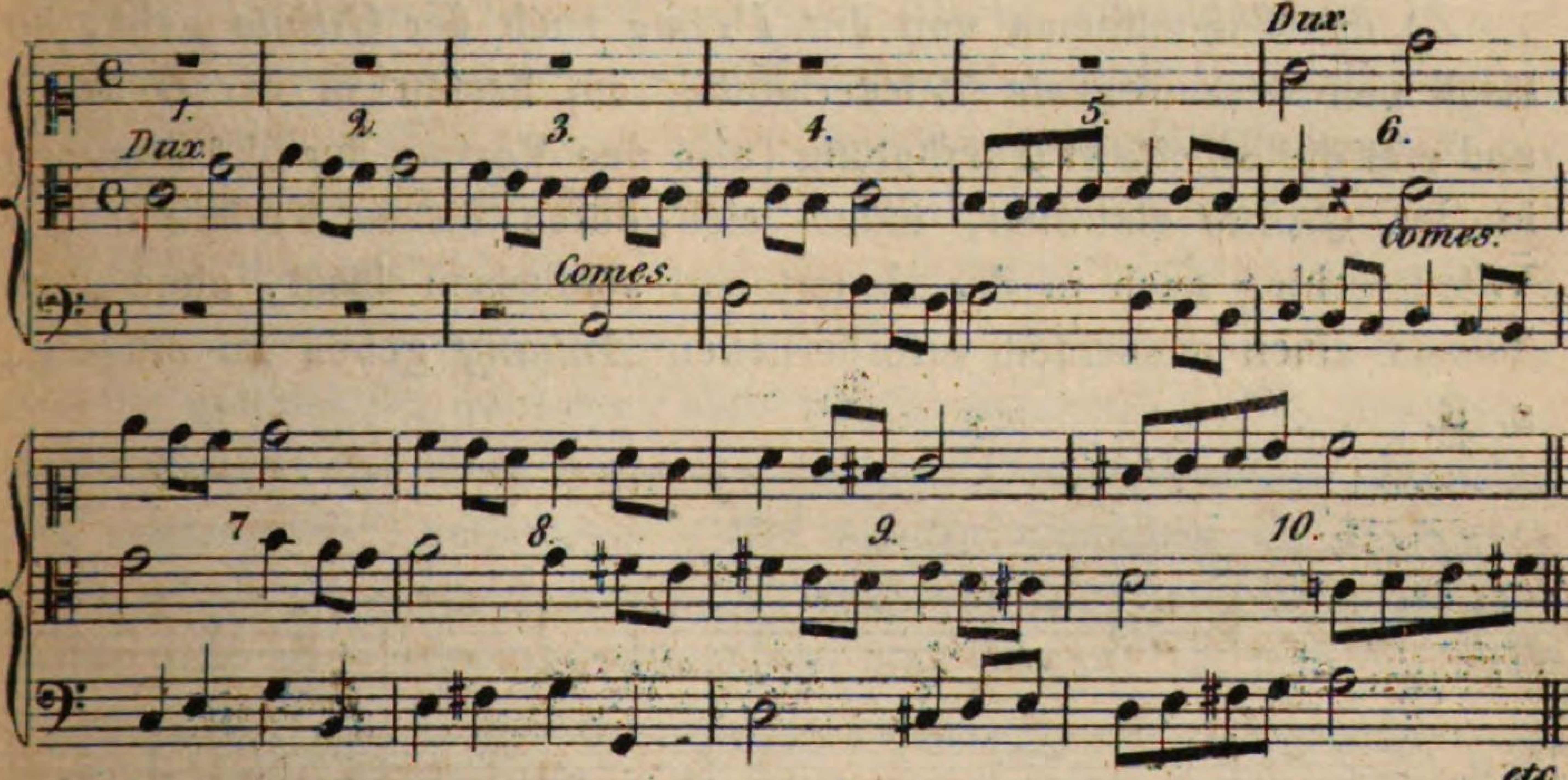
Wenn aber der ***Alt*** zuerst und nach ihm der ***Bass,*** oder dieser zuerst und nach ihm der Alt mit dem fraglichen Thema eintrete, so würde sich auch keine Quintenfuge mehr, sondern eine ***Octavenfuge*** ankündigen, z. B.



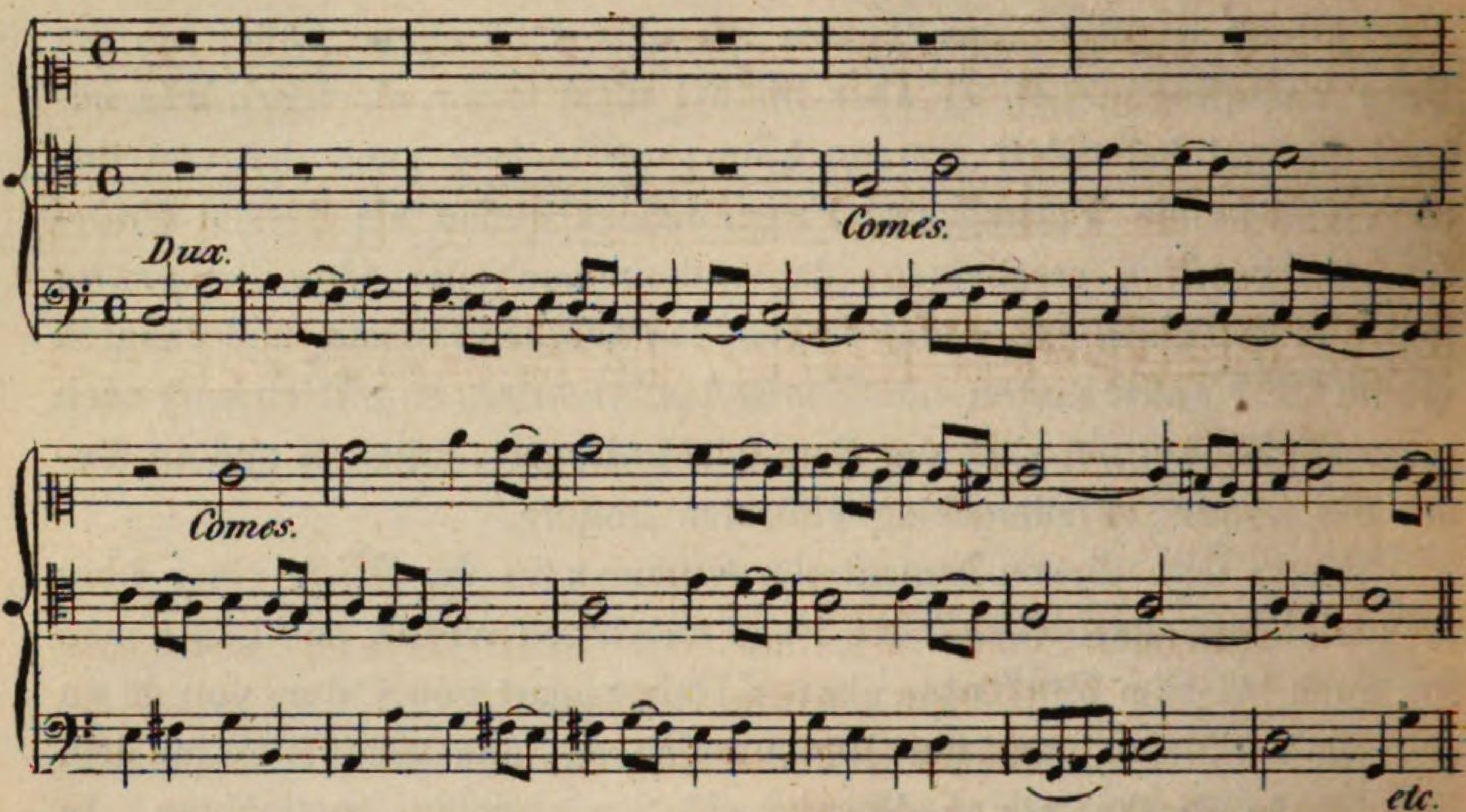


Da nun im vorstehenden Beispiele der *Diskant*, seinem Tonhöhe-Verhältniss zufolge, das Thema um eine Duodecime höher als der Bass vorzutragen hat, er aber hierbei nicht mehr als *Gefährte* betrachtet und behandelt werden kann, so musste auch der von ihm zu vollziehende Vortrag des Fugenthemas genau als dessen *Quintentransposition* erscheinen, daher denn auch der *Quartensprung* g — c in den *Quintensprung* umgeändert werden musste, und dadurch die im 10ten Takte eintretende *Zwischenharmonie* eine Wendung nach einer *Nebentonart*, z. B. der Parallel-Molltonart, erhalten und in dieser ein *neuer* Wiederschlag eintreten konnte.

Wenn man diesen Eintritt der Stimmen in der *Mitte* einer über dieses Thema auszuarbeitenden Fuge anbringen wollte, so könnte man ihn auch bis zum 6ten Takte als der Haupttonart von C dur, von da an aber als der Nebentonart der Quinte zugehörig, und demzufolge mit dem 6ten Takte diesen neuen Wiederschlag eintretend, betrachten, in welchem der Gefährte seinem in G dur stehenden Führer auf dem Fusse nachfolgt, z. B.



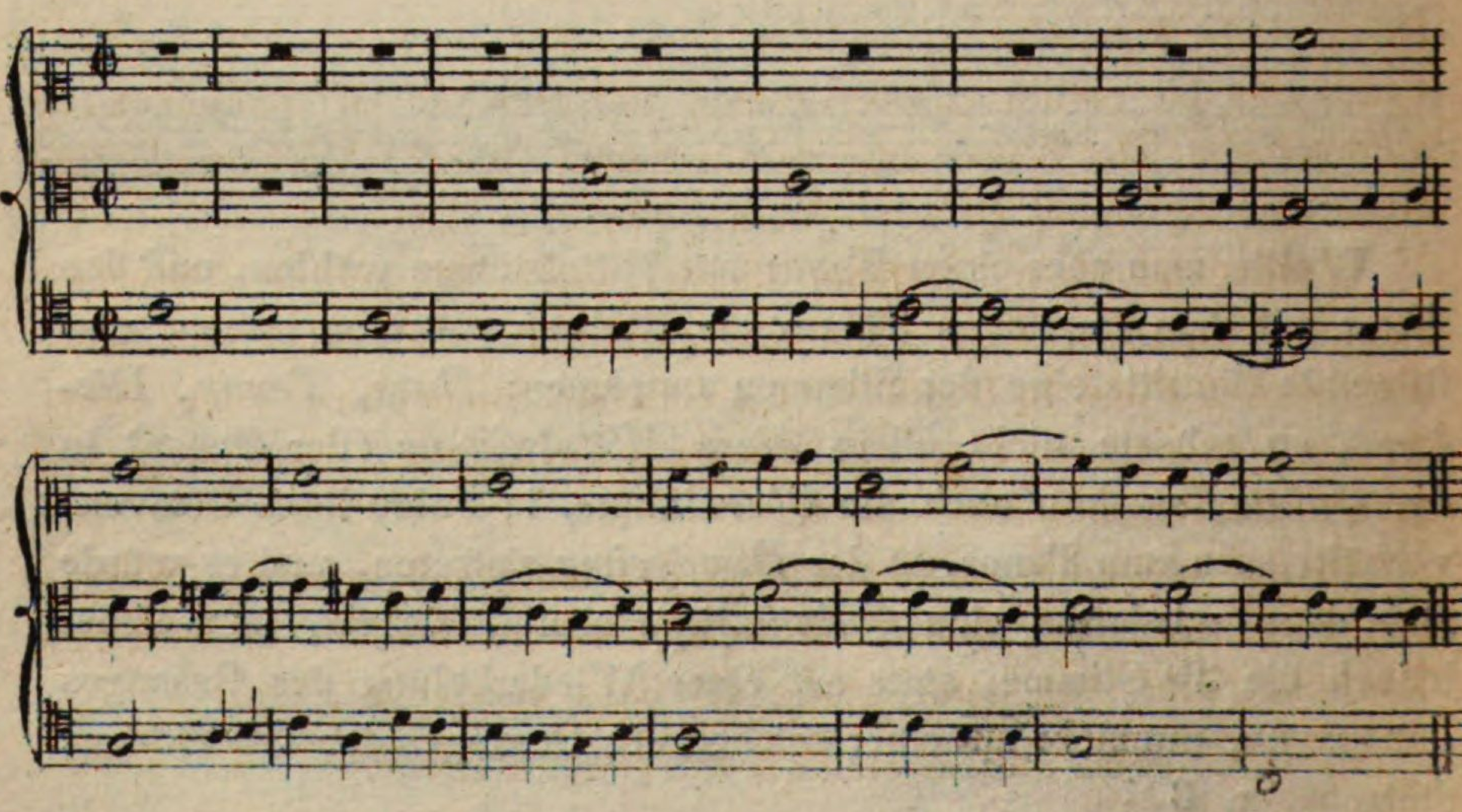
Wollte man aber einen *Tenor* zur Mittelstimme wählen, und den *Bass* mit dem fraglichen Thema als *Führer* eintreten lassen, also folgende Eintrittsfolge der Stimmen annehmen: *Bass, Tenor, Diskant,* so müsste nicht allein *diese Mittelstimme* (der Tenor) in der *Quinte,* sondern auch die *Oberstimme,* in Folge ihres Octavenverhältnisses zum Tenor, in der *Duodecime* eintreten, und es würde sich dann wiederum eine *Quintenfuge* charakterisiren, in welcher jedoch die 3te Stimme, statt mit einer Wiederholung des Gesanges der *ersten,* nunmehr mit einer solchen des Gesanges der 2ten Stimme eintrete, z. B.

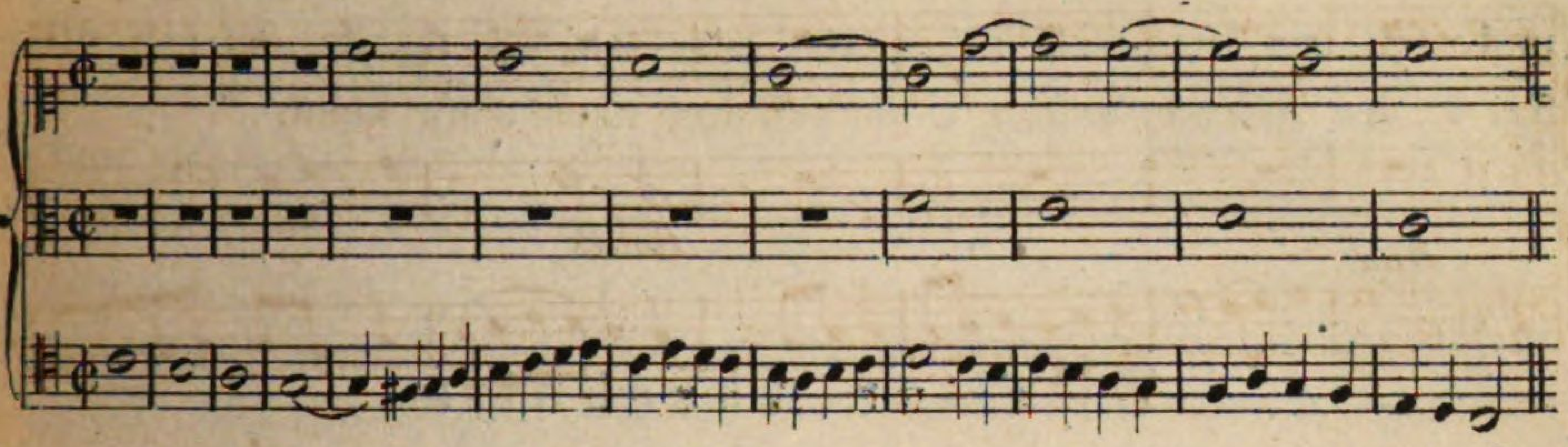


§. 102.

Wenn aber

3) das Fugenthema von der *Prime* nach der *Quinte* geht, so lässt man dessen *erste* Wiederholung am besten in der *Octave*, und erst die *zweite* Wiederholung (also den Vortrag der 3ten Stimme) in der *Quinte* eintreten, indem sich durch dieses Verfahren der Wiederschlag auch in der Haupttonart schliessen lässt, ohne dem Thema einen ausserdem erforderlichen *Anhang* geben zu müssen, z. B.





§. 103.

Die Stimmen einer dreistimmigen Fuge können also aus:

Diskant, Alt und Bass,

Diskant, Tenor und Bass;

oder auch aus Diskant, Alt und Tenor, oder aus Alt, Tenor und Bass bestehen, und in jeder beliebigen Aufeinanderfolge zur Bildung eines Wiederschlages gebraucht werden; allein sie müssen dabei stets in ihrem rechten Tonhöhe-Verhältniss zu einander stehen, und je nachdem beim *ersten* Wiederschlage einer solchen Fuge die *erste* Folgestimme in einem Quinten- oder Octaven-Verhältniss zur anfangenden Stimme steht, charakterisirt sie eine solche Fuge auch als *Quinten-* oder als *Octavenfuge.* —

Dass man aber das eben erwähnte richtige Tonhöhe-Verhältniss in den verschiedenen Lehrbüchern des Contrapunktes nicht immer richtig gebraucht, oder doch nicht richtig angezeigt findet, kann man unter andern aus einigen der 3stimmigen Fugen in *Fux „Gradus ad parnassum“* entnehmen. Bei zweien derselben ist die tiefste Stimme als *Tenor* vorgezeichnet, aber als *Bass* behandelt, und bei einer tritt im ersten Wiederschlage der Diskant im Octaven-Verhältniss ein, als Tenor aber nur in einem Quinten-Verhältniss, als Bass aber in einem Octaven-Verhältniss zum Alt.

Albrechtsberger, welcher hierin, sowie in mehreren Stücken seinem Vorgänger *Fux* blindlings gefolgt ist, hat daher bei seiner 3stimmigen Fuge in D moll [108]) die tiefste Stimme dem Tenor überwiesen, da es hier doch nur der Bass seyn kann, welcher in der untern Octave des Alts eintritt.

In der weiterhin vorkommenden 4stimmigen Behandlung desselben Fugenthemas [109]) tritt die tiefste Stimme ebenfalls in derselben Tonhöhe, hier aber ganz richtig als Bass bezeichnet, ein.

108) Anweisung zur Composition S. 202. (Ausg. v. 1790.)
109) l. c. S. 208.

Dasselbe findet auch bei *Fux* Statt, wie man z. B. fol. 159. und 169. der lateinischen Ausgabe oder tab. 26. fig. 3. und tab. 29. fig. 2. der *Mitzler'schen* Uebersetzung nachsehen kann.

Zweiter Abschnitt

des zweiten Capitels.

Ueber die Einrichtung der folgenden Wiederschläge einer dreistimmigen Fuge.

§. 104.

Aus den vorhergehenden Beispielen geht hervor, dass die beste Stimmenverbindung zu einer 3stimmigen Fuge diejenige von *Diskant, Alt* und *Bass* ist, und dass man hierbei am besten den Alt zuerst, dann den Diskant und zuletzt den Bass eintreten lässt, da sich hierdurch in jedem Wiederschlage die betreffende Tonart am besten bezeichnen lässt. —

Was nun bei der genannten Stimmenverbindung eine Transposition des betreffenden Fugenthemas in die verschiedenen Nebentonarten betrifft, so wiederhole ich hier, was ich bereits in §. 19. der Lehre des Contrapunktes in derselben Beziehung bemerkt habe, nämlich dass:

a) für den *Diskant* die Tonarten C, D, E und F eine *authentische*, letztere aber zugleich eine *plagalische Tonführung* gestatten, was auch mit den Tonarten G, A und B oder H derselbe Fall ist;

b) dass im *Alt* diejenigen Tonarten, welche im Diskant eine *authentische* Tonführung gestatten, *plagalisch* und umgekehrt die *plagalischen* Tonarten des Diskantes *authentisch* behandelt werden;

c) dass die Tonführungen dieser genannten Tonarten im *Tenor* um eine *Octave tiefer* als im Diskant, und die im Bass um eine *Octave tiefer als im Alt* Statt finden, und

d) dass die Tonarten der hier ausgelassenen *Zwischentöne* begreiflicher Weise ebenso zu behandeln sind.

Hiernach hat nun der Tonsetzer entweder bei festgesetzter Tonart seine *Stimmen*, oder bei vorgeschriebenen Stimmen die *Tonart* zum Vortrage seiner Fuge zu wählen.

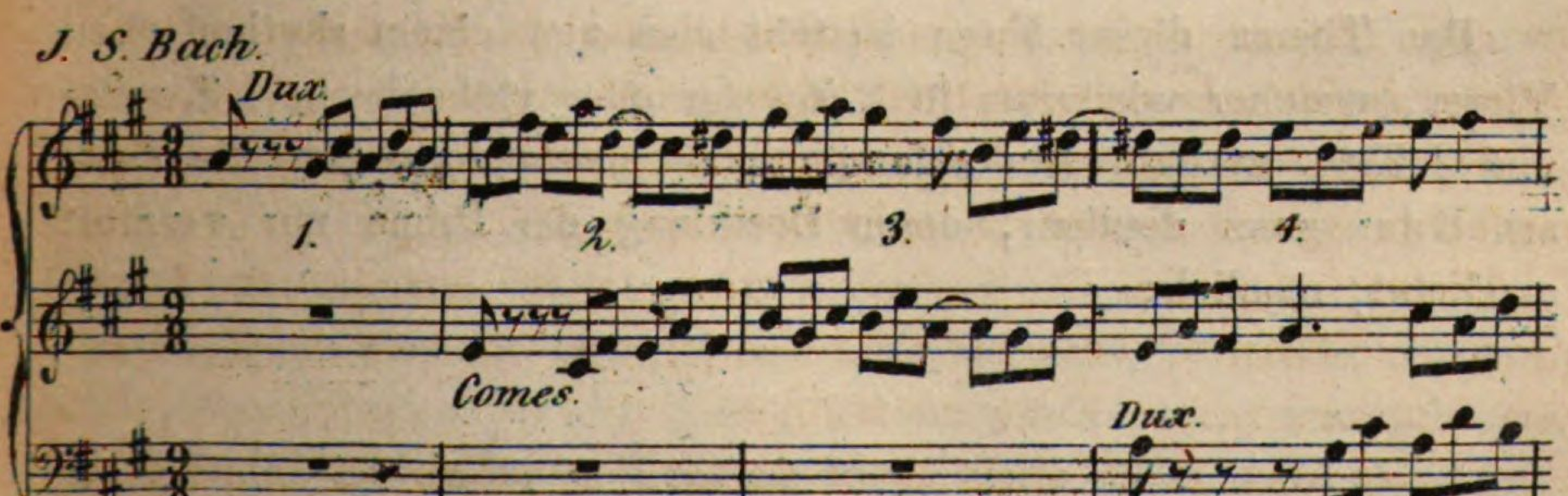
Es ist aber nicht allein nicht nöthig, in jedem der folgenden Wiederschläge einer Fuge *alle* Nebentonarten anzuwenden, und das Thema jedesmal in allen 3 Stimmen hören zu lassen, sondern es

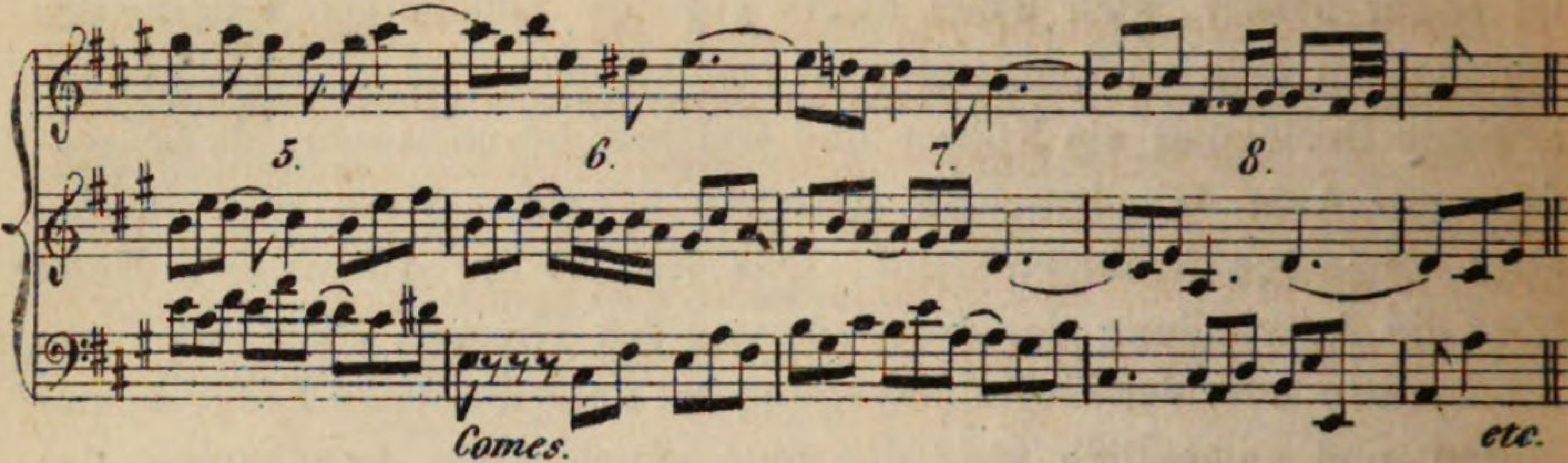
ist sogar besser, sich dabei öfters auf den 2stimmigen Vortrag des Themas zu beschränken, nur soll man solches stets in seiner gegenseitigen Beziehung als Führer und Gefährte höien lassen, da ausserdem gar kein Wiederschlag bestehen würde. Dass man hierbei alles dasjenige benutzen kann, was ich bei der 4stimmigen Fuge über die Anwendung der Zergliederung des Themas, über eine Vergrösserung oder der Gegenbewegung zu unterwerfende Folge seiner Noten und namentlich über die stets zunehmende Annäherung des Gefährten zum Führer, also der verschiedenartigen Engführungen bereits bemerkt habe; ebenso über die succesive Anwendung der verschiedenen Nebentonarten und den am Schlusse der Fuge anzubringenden Orgelpunkt u. s. w., wird ein aufmerksamer Leser auch gar leicht auf die 3stimmige, sowie auf eine jede Fuge von mehr oder weniger Stimmen, anzuwenden wissen. Daher ich hierüber weiter nichts zu sagen brauche.

§. 105.

Die meisten 3stimmigen Fugen sind Klavierfugen; diese findet man jedoch öfters als solche *vierstimmige* Fugen behandelt, von welchen nur drei Stimmen gleichzeitig beschäftigt sind; daher denn auch der Diskant zugleich als Alt, der Alt als Tenor, oder der Tenor als Alt und der Bass zugleich als Tenor behandelt erscheint.

Gegen eine solche Erweiterung des Tonumfanges, welche sich auf dem Klaviere von selbst ergibt, ist begreiflicher Weise nichts zu sagen, so lang es eine und dieselbe Stimme bleibt, welche sich über die gewöhnliche Grenze ihres Tonumfanges ausdehnt; allein dies soll nur bei der Zwischenharmonie Statt finden, nicht aber zugleich in der Art, dass *dieselbe Stimme* und wohl gar schon beim ersten Wiederschlage einmal als Tenor und das anderemal als Bass oder auf eine ähnliche Art behandelt erscheint, wie z. B. in nachstehender Fuge.





Hier ist es doch wohl in die Augen springend, dass das Fugenthema von 4 verschiedenen Stimmen vorgetragen wird, und dass im 4ten Takte der Tenor, im 6ten Takte aber der Bass, also Führer und Gefährte in einer und derselben Stimme vorkommen.

§. 106.

In nachstehend angezeigter Fuge aus *J. S. Bach's* wohltemperirtem Clavier kommen ähnliche Stellen vor, aber nicht gerade so auffallend, wie im vorhergehenden Beispiel. Da diese Fuge übrigens als Beispiel dienen kann, wie man die meisten 3stimmigen Fugen behandelt findet, so will ich sie in ihrer vollständigen Partiturschrift im Anhange unter No. 6. mittheilen, womit man meine nachstehenden dessfallsigen Bemerkungen vergleichen kann.



Das Thema dieser Fuge besteht also aus einem rhythmischen Vierer, welcher wiederum in 2 Zweier oder vielmehr in 1 Zweier und 2 Einer zerfällt. Der anfangende Zweier charakterisirt die Tonart B dur ganz deutlich, deren Dreiklang der Prime nur verziert erscheint, nämlich:



Da nun der Gefährte alle Verzierungsnoten des Führers genau beibehalten soll, und da derselbe hier in der Oberquinte eintritt, und da er, falls sein Führer *ohne* diese Verzierungsnoten geblieben, so wie nachstehend bei *a*, nicht aber so wie bei *b* von *Bach* notirt worden wäre, so durfte er auch *mit* seinen Verzierungsnoten nicht so wie bei *c*, sondern er hätte müssen wie bei *d* notirt werden.



Die Quarte b — f im Führer erscheint hier, in dieser *melodischen Form*, eben so wenig als *plagalischer Tonfall*, wie die in dem folgenden Takte vorkommende Quinte f — b, bei welcher noch die Terz eingeschoben ist; denn wenn dieses der Fall wirklich wäre, oder wenn ihn *Bach* nur *so* angenommen hätte, so hätte auch der Gefährte auf nachstehende Art abgefasst werden müssen, z. B.



Man sieht also hieraus, zu welchen Inconsequenzen eine bisher missverstandene Vorschrift über die vermeintlich richtige Abfassung des Gefährten sogar ein so grosses Genie wie *J. S. Bach,* der ausserdem in allen contrapunktischen Arbeiten so *zwanglos* verfahren ist, veranlassen konnte.

Da sich indessen durch dieses inconsequente Verfahren die Tonführung des Gefährten von derjenigen des Führers unterscheidet, so sollte sie im Verfolge dieser Fuge auch nirgends fehlen, wo man sie zu erwarten berechtigt ist; allein sie kommt nur einmal, nämlich beim *ersten* Wiederschlage, in dieser Beziehung und ausserdem im 75ten Takte, hier aber *einzeln* und mithin nicht als Gefährte vor.

Obgleich nun in dieser Fuge, wie gesagt, nur *ein* Wiederschlag beim ersten Eintritt ihrer 3 Stimmen Statt hat, dennoch aber eine jede *einzelne* Uebertragung ihres Themas in die verschiedenen Nebentonarten, oder dessen Zurückführung zur Haupttonart, einen Wiederschlag *ankündigen,* so habe ich diese zwar überall als Wie-

derschläge von No. 1—8. gehend, bezeichnet, allein sie sind es nicht, da, wie schon mehrmals bemerkt, nur die Aufeinanderfolge von Führer und Gefährte einen Wiederschlag bildet.

Die ganze Fuge besteht also, wie die meisten Fugen, hauptsächlich aus Zwischensätzen (Zwischenharmonien), welche hier entweder aus einer Figur des Themas gebildet, oder doch auf eine *metrisch ähnliche Art* abgefasst erscheinen.

Was nun insbesondere diese Fuge betrifft, so enthält der 1te bis 4te Takt den im Alt eintretenden Führer, welchem Takt 5—8 der Diskant als sein Gefährte nachfolgt, wogegen die erstere Stimme als Gegenharmonie fortgeführt erscheint.

Vom 9ten—12ten Takte bilden beide Stimmen eine Zwischenharmonie und erst im 13ten Takte, also nach einer Unterbrechung von 4 Takten, tritt der Bass mit einer Wiederholung der Tonführung des Führers ein.

Den 17ten Takt, woselbst die neue Zwischenharmonie eintritt, habe ich um deswillen mit einem *NB* bezeichnet, weil ich es nicht für gut halte, dass eine Zwischenharmonie mit einer solchen Figur des Fugenthemas beginne, welche, so wie hier, das Thema selbst um einen ganzen Takt verlängert erscheinen lässt.

Mit dem 21ten Takte tritt nun der Führer eines Wiederschlages in der Nebentonart der Quinte ein, welcher aber, sowie bei allen folgenden Wiederschlägen dieser Fuge, ohne Gefährte bleibt.

Dass gerade dieser neue Eintritt des Führers in derjenigen Stimme Statt findet, in welcher ganz kurz vorher der Führer der Haupttonart vorkam, ist nicht nachahmungswerth, da derselbe, so wie er hier steht, mehr als *richtig* notirter Gefährte des in diesem Falle noch fortdauernden 1ten Wiederschlages, wie als Führer eines *neuen* Wiederschlages fühlbar wird.

Vom 25ten—31ten Takte findet eine neue Zwischenharmonie Statt, worauf im 32ten Takte ein abermaliger Wiederschlag in der Nebentonart der Quinte, hier aber mit dem ohne Gefährten bleibenden Führer in der Mittelstimme eintritt. Nach hierauf folgender eben so kurzer Zwischenharmonie vom 36ten—39ten Takte tritt im 40ten Takte der sein sollende 4te Wiederschlag mit dem in der Oberstimme vorkommenden Führer in der Haupttonart ein, und hierauf nach 3 Takten Zwischenharmonie, der im Bass eintretende 5te Wiederschlag in der Parallel-Molltonart.

Die Takte 51—53. enthalten wieder eine neue Zwischenharmonie und die Takte 54—57. den im Alt eintretenden 6ten Wiederschlag vom selben Schlage, wie der vorhergehende, nur dass

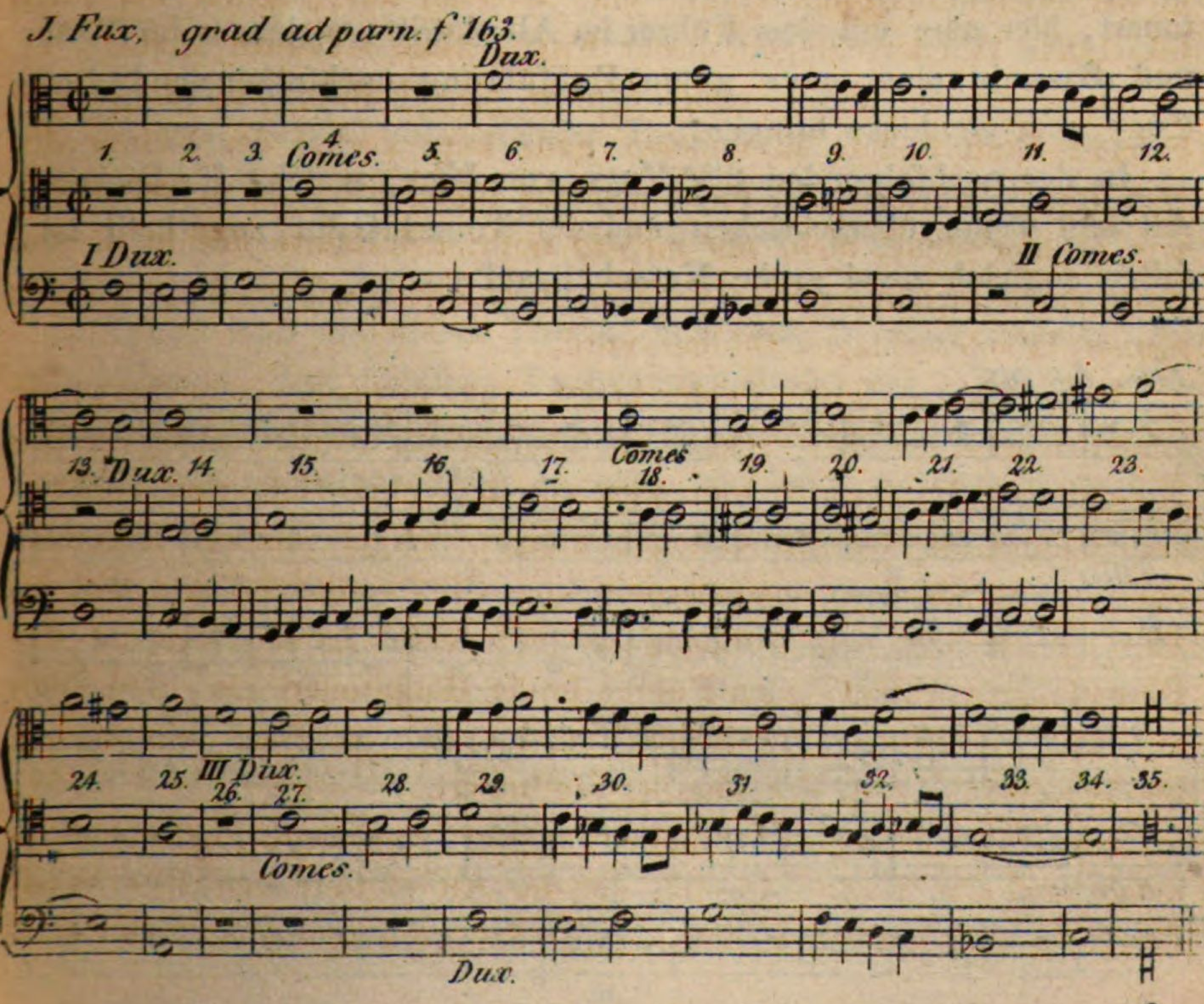
der vereinzelnd stehende Führer der Nebentonart der Quarte angehört. Hierauf folgt nun wieder eine neue Zwischenharmonie von 5 Takten, welche nach der Molltonart der Secunde modulirt, in welcher der Diskant als Führer eintritt. Nach der nunmehr folgenden Zwischenharmonie vom 67ten — 77ten Takte tritt mit dem 78ten Takte der 8te Wiederschlag mit der Tonführung des Gefährten ein, an welche sich vom 82ten Takte an abermals eine neue Zwischenharmonie anschliesst, und bis zum Schlusse dieser Fuge (im 93ten Takte) fortdauert, da weder der Eintrittstakt dieser Zwischenharmonie, noch die in den nachfolgenden Takten derselben vorkommenden ähnlichen Anfangsfiguren des Themas etwas hieran ändern.

Was nun die Ausdehnung des Tonumfanges einer jeden Stimme in dieser Fuge betrifft, so kann solcher hier, wo es sich um eine *Klavierfuge* handelt, auch ganz gut Statt finden, und nur die ganz in den Tonumfang des Diskantes übergehende Ausdehnung des Altes in den Takten 89.. und 90. hätte unterbleiben sollen.

§. 107.

Ich will nunmehr noch einige 3stimmige Fugen aus *J. Fux* „*Gradus ad parnassum*", nebst meinen dessfallsigen Bemerkungen hier mittheilen.

Die erste sey nachstehende aus F dur für Alt, Tenor und Bass.



Dass hierbei die Vorzeichnung ohne *b* erscheint, war zu *Fux's* Zeiten, und ist auch noch gegenwärtig bei denjenigen Tonsetzern im Gebrauch, welche hierdurch etwas *Alterthümliches* andeuten wollen, eigentlich aber nur eine Lächerlichkeit begehen, indem die Tonart F ohne *b* etwas ganz anderes ist, als F dur, welchem dieses *b* nur in der Vorzeichnung, nicht aber bei der betreffenden Note fehlt, welcher es jederzeit beigefügt erscheint, so lang nämlich keine Ausweichung nach c dur vorkommt.

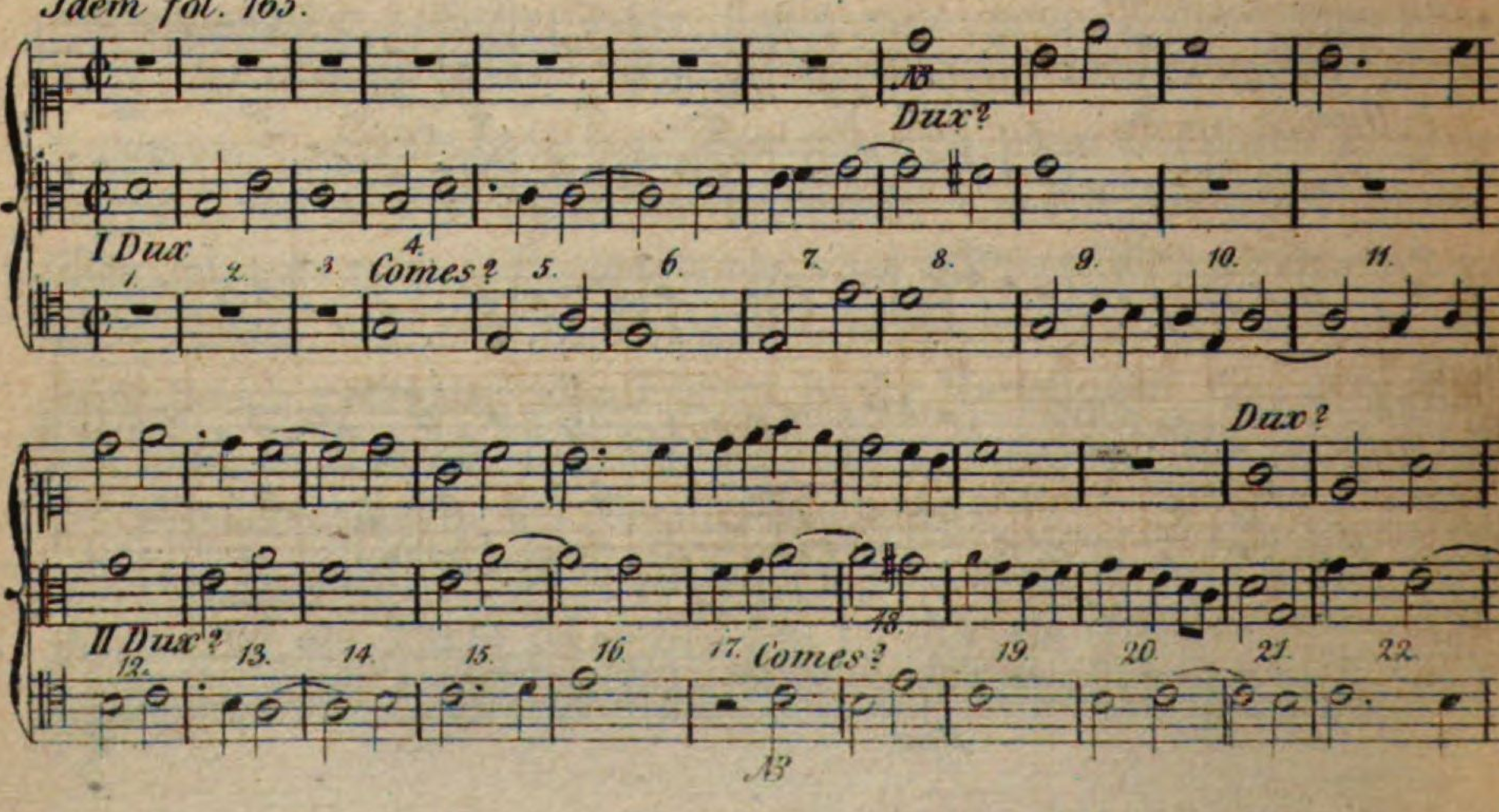
Die Takte 1 — 10. bilden den 1^{ten} Wiederschlag, in welchem die Stimmen ihrem richtigen Tonhöheverhältniss gemäss eintreten.

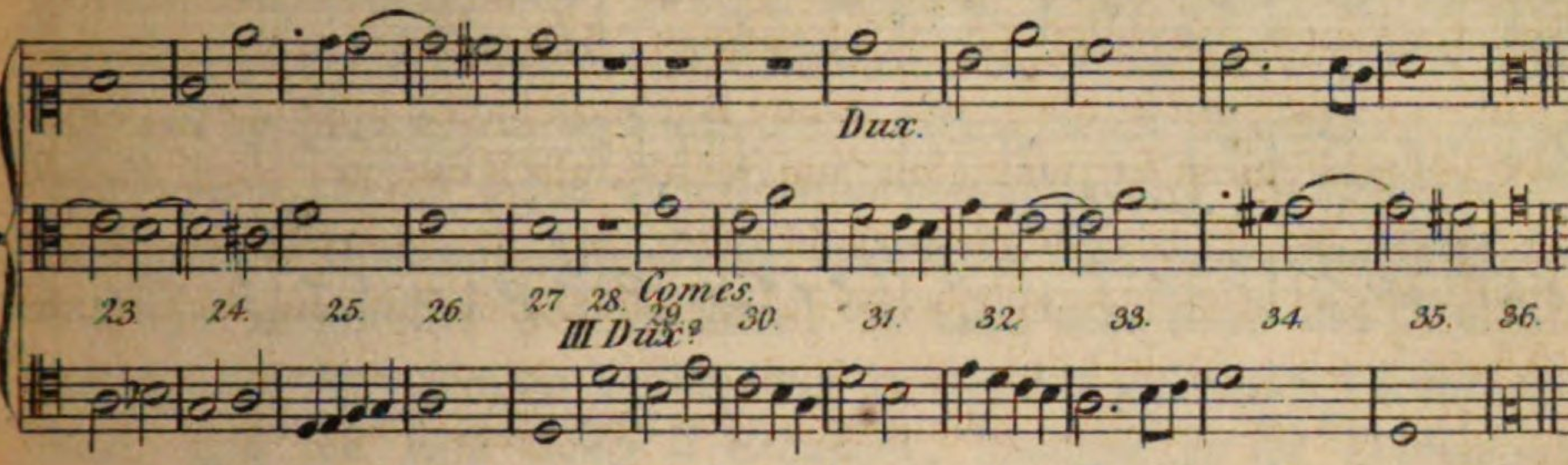
Dass ich aber im 11^{ten} Takte beim Eintritt des 2^{ten} Wiederschlages das im Basse stehende Thema als *Comes* bezeichnet habe, geschah aus dem Grunde, weil im 13^{ten} Takte der Tenor mit der Tonführung des Führers (in beiden Stimmen die *erste* Note des Themas um $^1/_2$ ihrer vorgeschriebenen Dauer verkürzt) eintritt.

Da nun im 18^{ten} Takte der Alt in seinem richtigen Octavenverhältnisse zum Basse ebenfalls mit der Tonführung des letztern eintritt, so musste auch dieser als *Comes* bezeichnet werden, obgleich es scheint, dass *Fux* diese Sache nicht so betrachtet hat. — Die im 21^{ten} Takte eintretende Zwischenharmonie macht eine förmliche Ausweichung nach A moll, ohne dass darum der folgende Wiederschlag in dieser Nebentonart, sondern abermals in der Haupttonart, hier aber mit dem Führer im Alt eintritt, welchem der Tenor und Bass in einer ganz guten Engführung nachfolgen und diese Fuge zum Schlusse bringen.

In der nachfolgenden 2^{ten} Fuge von *Fux*, welche für Diskant, Alt und Tenor überschrieben und der Tonart G dur zugetheilt ist, fallen sogleich zwei grobe Versehen auf.

Jdem fol. 165.





Erstens erscheinen hier Führer und Gefährte, ihrer Tonführung nach, im umgekehrten Verhältniss zu einander, da der Alt die Tonart G dur, welche hier die Haupttonart seyn soll, der Tenor aber die Tonart C dur anzeigt; und *zweitens* tritt der Diskant nicht in seinem richtigen Verhältniss zum Alt, welches eine Quinte ist, sondern in der Octave ein.

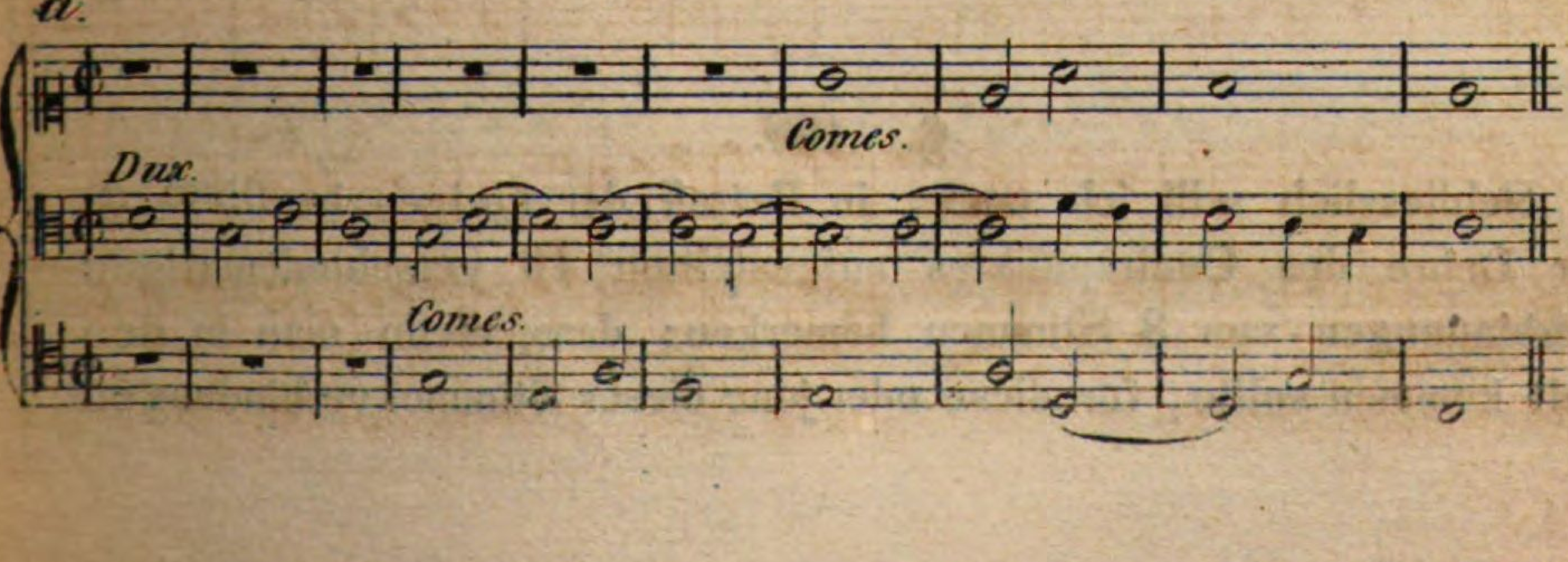
Auch hier tritt im 24ten Takte eine ähnliche Ausweichung nach D moll ein, wie dies in der vorhergehenden Fuge mit der Ausweichung nach A der Fall war, indessen das im 28ten Takte eintretende Thema nicht in der Tonart D, sondern wiederum in der angeblichen Haupttonart G dur eintritt, in welchei auch ganz sichtbarlich geschlossen wird.

Wegen überall unbestimmter Tonführung des Führers und Gefährten dieser Fuge, habe ich deren Namen jedesmal ein ? beigesetzt.

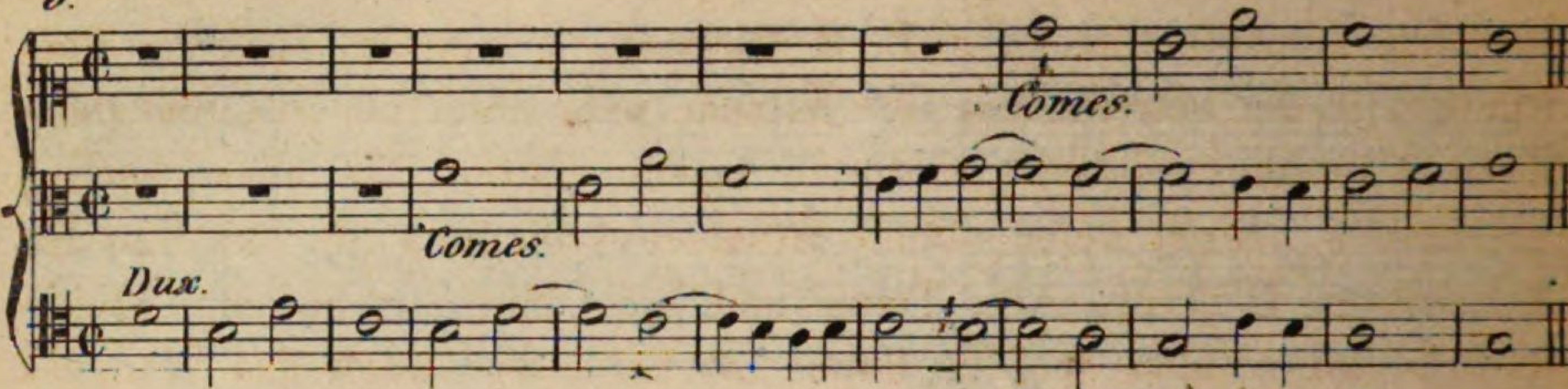
Das im 17ten Takte im Tenor stehende *NB* bezieht sich auf dessen verkürzte Anfangsnote.

Wenn man nun dieses Thema, und zwar in seiner zwitterartigen Tonführung, dem richtigen Tonhöheverhältniss der 3 Stimmen Diskant, Alt und Tenor gemäss eintreten lassen will, so muss es entweder wie nachstehend bei *a*, oder wie bei *b* geschehen.

a.

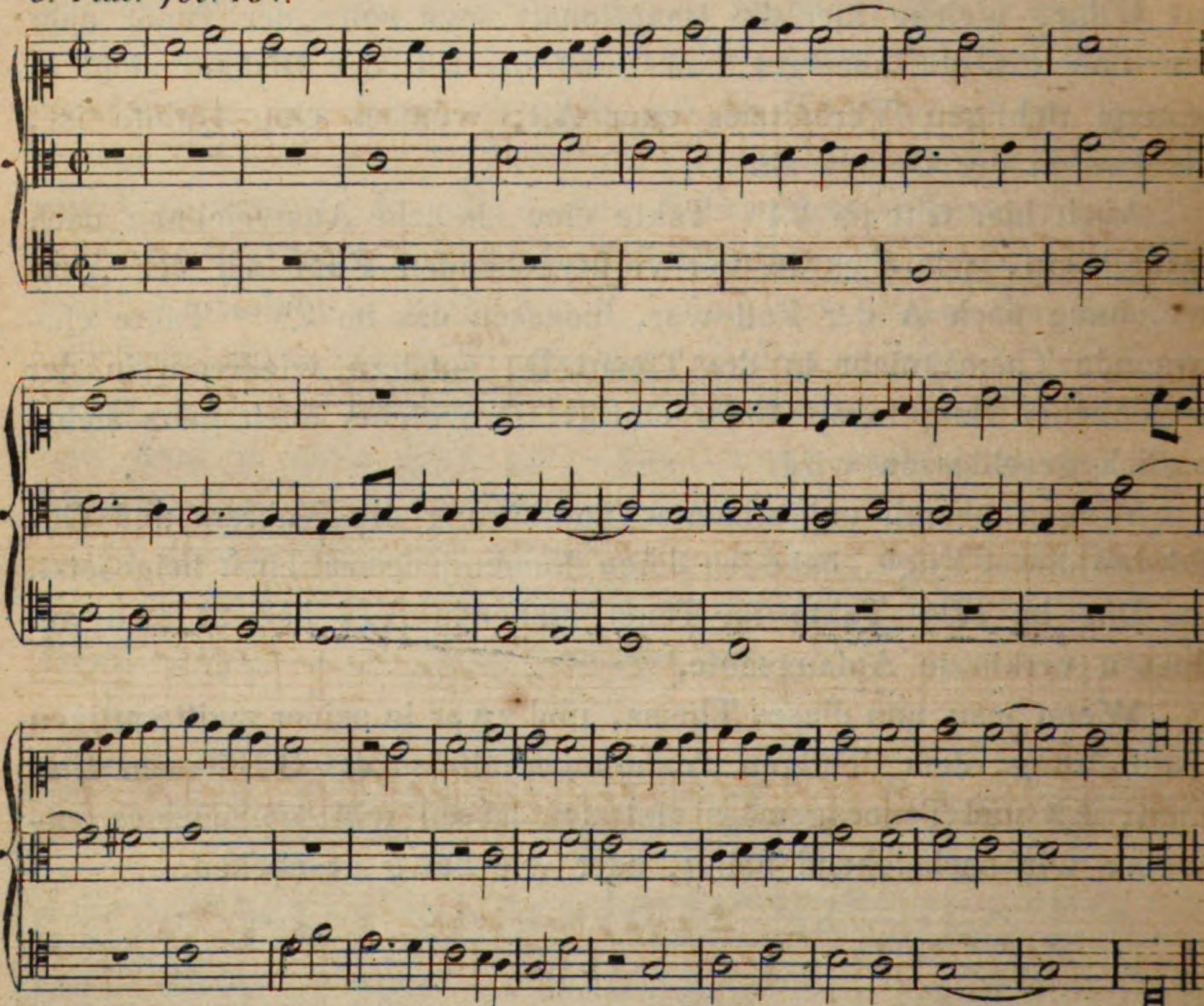


b.



In nachstehender Fuge, ebenfalls für Diskant, Alt und Tenor, treten die Stimmen, ihrem gegenseitigen Tonhöheverhältniss gemäss, ganz richtig abgefasst ein.

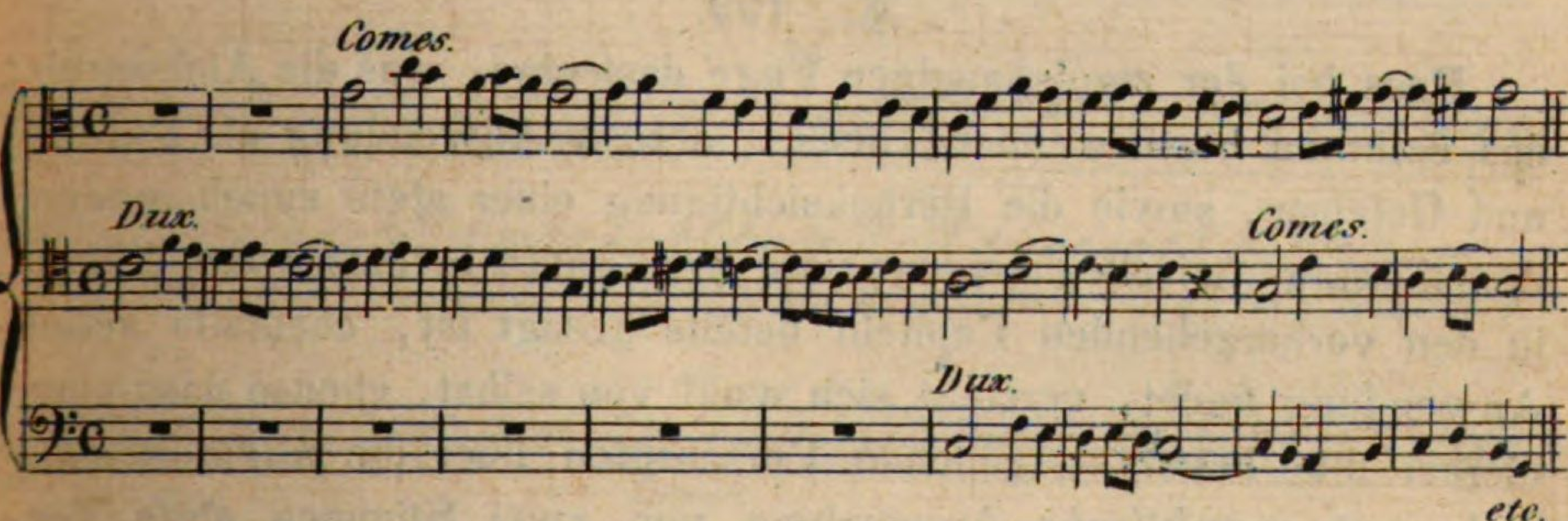
J. Fux. fol. 167.

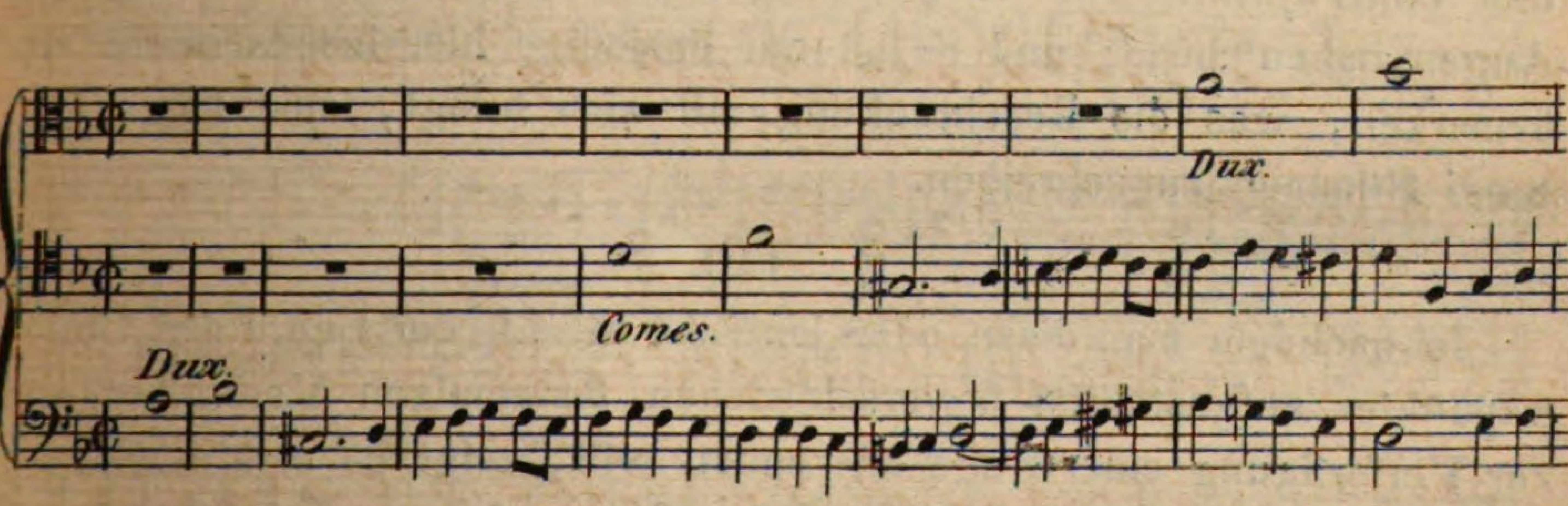


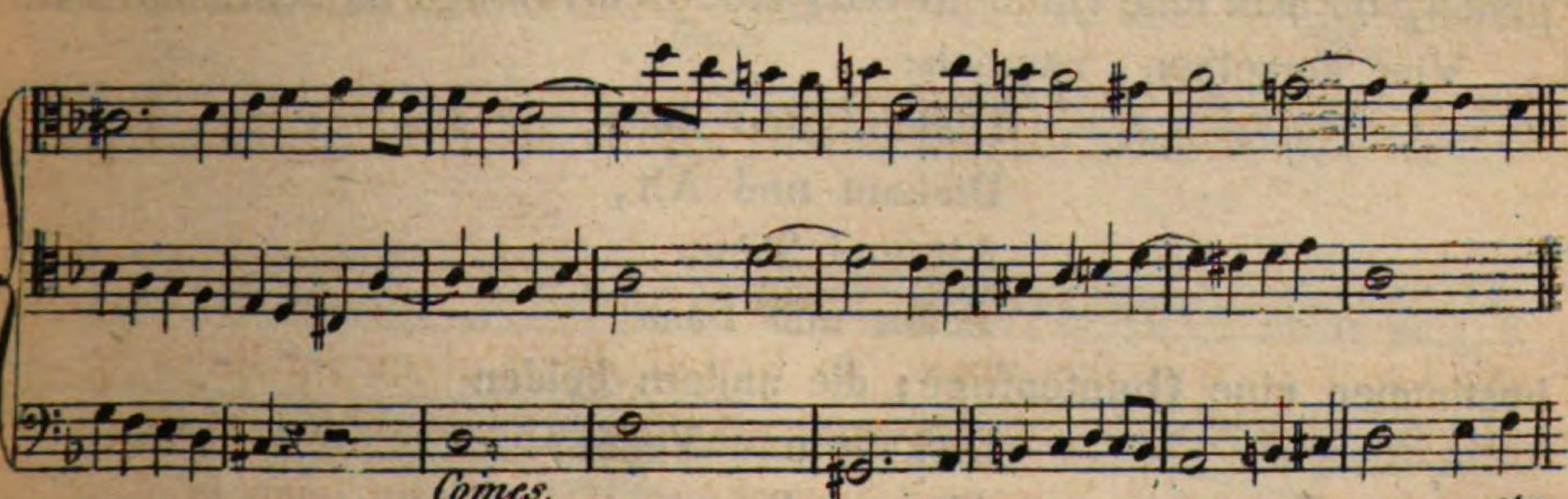
§. 108.

Schliesslich will ich noch, in Betreff der übrigen im 35ten §. der Lehre des Contrapunktes aufgestellten 16 verschiedenartigen Verbindungen von 3 Stimmen bemerken: dass wenn man in den Fall kommen sollte, für diese oder jene dieser Stimmenverbindungen

eine 3stimmige Fuge zu schreiben, man das betreffende Thema in allen Aequalstimmen, z. B. 2 Diskant, 2 Alt etc. auch im Einklange, in der betreffenden 3ten Stimme aber stets nur in ihrem richtigen Tonhöheverhältniss eintreten lassen muss. Da aber, streng genommen, durch keine andere Stimmenverbindung als diejenige der 4 Stimmen Diskant, Alt, Tenor und Bass eine regelmässige Quintenfuge ausgeführt werden kann, so kann man auch das Mangelhafte einer 3stimmigen Verbindung in der Art gleichsam verdecken, dass man die *eine* dieser 3 Stimmen, insofern es ihr Tonumfang gestattet, in einem und demselben Wiederschlage *zweimal*, aber durchaus nicht unmittelbar nach einander, mit dem Thema eintreten lässt, was sowohl zu Anfang der Fuge, besser aber noch in der Mitte derselben, von ganz guter Wirkung seyn kann, z. B.







Dasjenige, was nun noch über die 3stimmige Fuge in ihrer Eigenschaft als Doppelfuge zu sagen ist, werde ich im 5ten Capitel anführen und daselbst durch Beispiele erläutern.

Drittes Capitel.

Von der zweistimmigen Fuge.

Erster Abschnitt.

Ueber die hierbei anzuwendenden Stimmen und ihrer Ordnungsfolge als Führer und Gefährte beim ersten Wiederschlage.

§. 109.

Dass bei der zweistimmigen Fuge dasjenige, was die Abfassung des dafür zu bestimmenden Themas, dessen Anwendung als Führer und Gefährte, sowie die Berücksichtigung einer stets zunehmenden Annäherung zwischen beiden, und was sonst in dieser Beziehung in den vorhergehenden Capiteln bereits gesagt ist, ebenfalls seine Anwendung findet, versteht sich wohl von selbst, ebenso dass man hierbei alle bereits gegebenen Vorschriften über die *harmonische* und *contrapunktische* Anwendung von zwei Stimmen stets vor Augen haben muss; und es ist nur dasjenige hier insbesondere zu bemerken, was die Beschränkung mit sich bringt, eine Fuge für *zwei* Stimmen zu schreiben.

§. 110.

Je nachdem man diese oder jene der §. 44. der Lehre des Contrapunktes aufgestellten 6 verschiedenen 2stimmigen Verbindungen zur Verfertigung einer Fuge anwenden will, zeigt es sich auch sogleich, ob man eine Quinten- oder eine Octavenfuge zu schreiben hat.

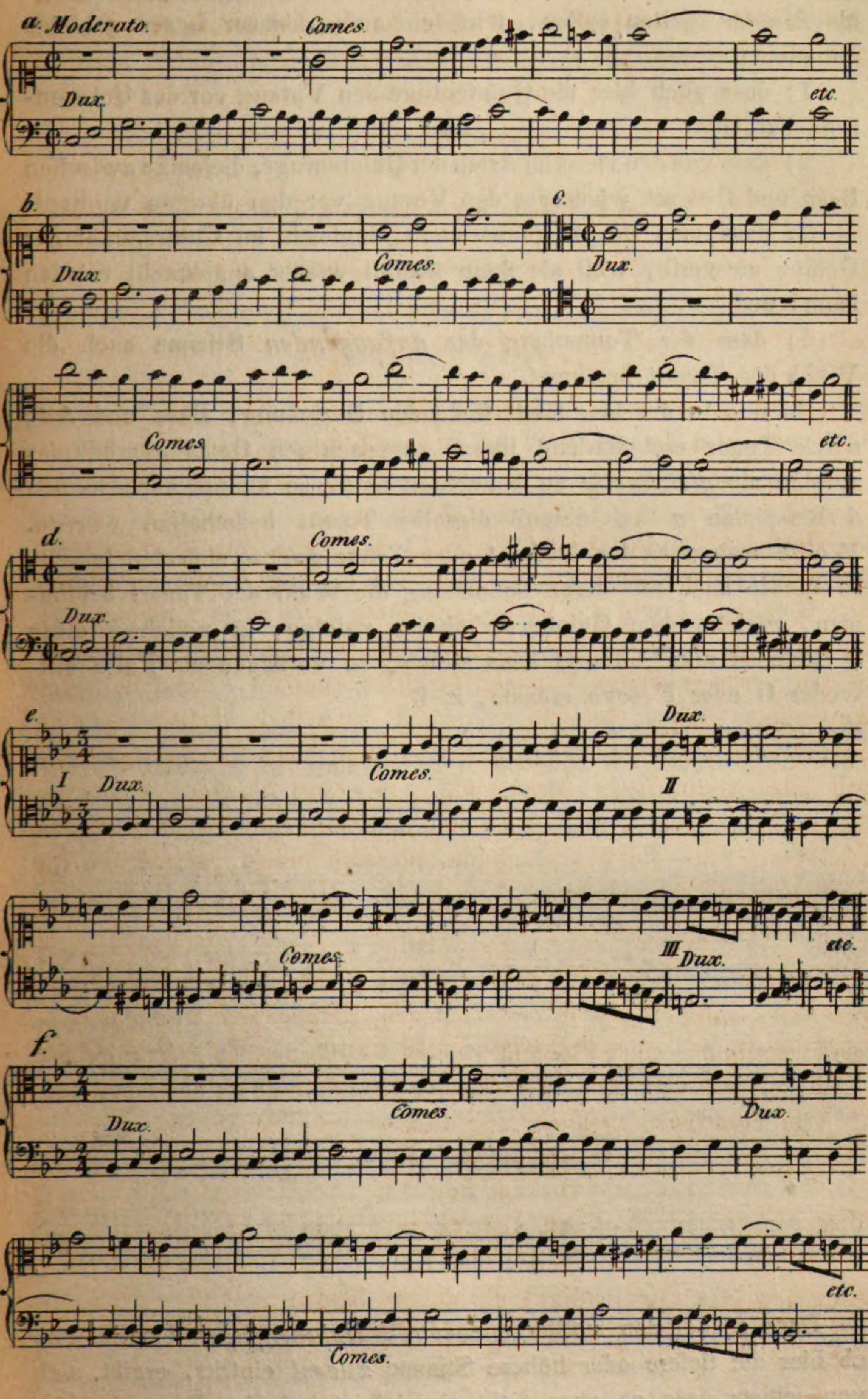
Vier derselben, nämlich:

Diskant und Bass,
Diskant und Alt,
Alt und Tenor,
Tenor und Bass

bestimmen eine Quintenfuge; die andern beiden

Diskant und Tenor,
Alt und Bass

aber eine Octavenfuge, z. B.


a. Moderato.
Comes.
Dux.
etc.
b.
c.
Comes.
Dux.
Dux.
Comes.
etc.
d.
Comes.
Dux.
e.
Dux.
I
Dux.
Comes.
II
Comes.
III Dux.
etc.
f.
Dux.
Comes.
Dux.
etc.
Comes.

Aus den vorstehenden Beispielen, welche übrigens keineswegs als *Muster* gelten sollen, wird ein aufmerksamer Leser sogleich entnehmen:

1) dass auch hier die Quintenfuge den Vorzug vor der Octavenfuge hat, und

2) dass von den viererlei Arten der Quintenfuge, diejenige zwischen Bass und Diskant wiederum den Vorzug vor den übrigen verdient;

3) dass man die Gegenharmonie zugleich im Contrapunkt der Octave entwerfe, weil sie dann überall wieder angebracht werden kann, und

4) dass der Tonumfang der *anfangenden* Stimme auch die Wahl der Tonart bestimmt.

Da nun in der hier Statt findenden Beziehung, Bass und Alt, sowie Tenor und Diskant ihrem gegenseitigen Octavenverhältniss zufolge als *gleichartig* zu betrachten sind, so konnte auch in den 4 Beispielen *a — d* überall dieselbe Tonart beibehalten werden. Wollte man aber den Diskant oder Tenor *zuerst* eintreten lassen, so würde auch nur deren Tonumfang die Wahl der Tonart bestimmen, welche dem Quintenverhältniss zufolge, in welchem diese 2 Stimmen zum Alt und Bass stehen, in vorliegendem Falle entweder G oder F seyn müsste, z. B.



Dass es bei den vorhergehenden 2 *Octavenfugen* einerlei ist, ob hier die tiefere oder höhere Stimme *zuerst* eintritt, ergibt sich von selbst; dass es aber nicht einerlei ist, ob der Bass oder der

Tenor, oder ob der Alt oder der Diskant die *zuerst* eintretende Stimme sey, ersieht man aus der Transposition des Beispiels *e*, welches daselbst in Es dur, bei *f* aber in B dur steht.

Zweiter Abschnitt

des dritten Capitels.

Ueber die Einrichtung der übrigen Wiederschläge einer zweistimmigen Fuge.

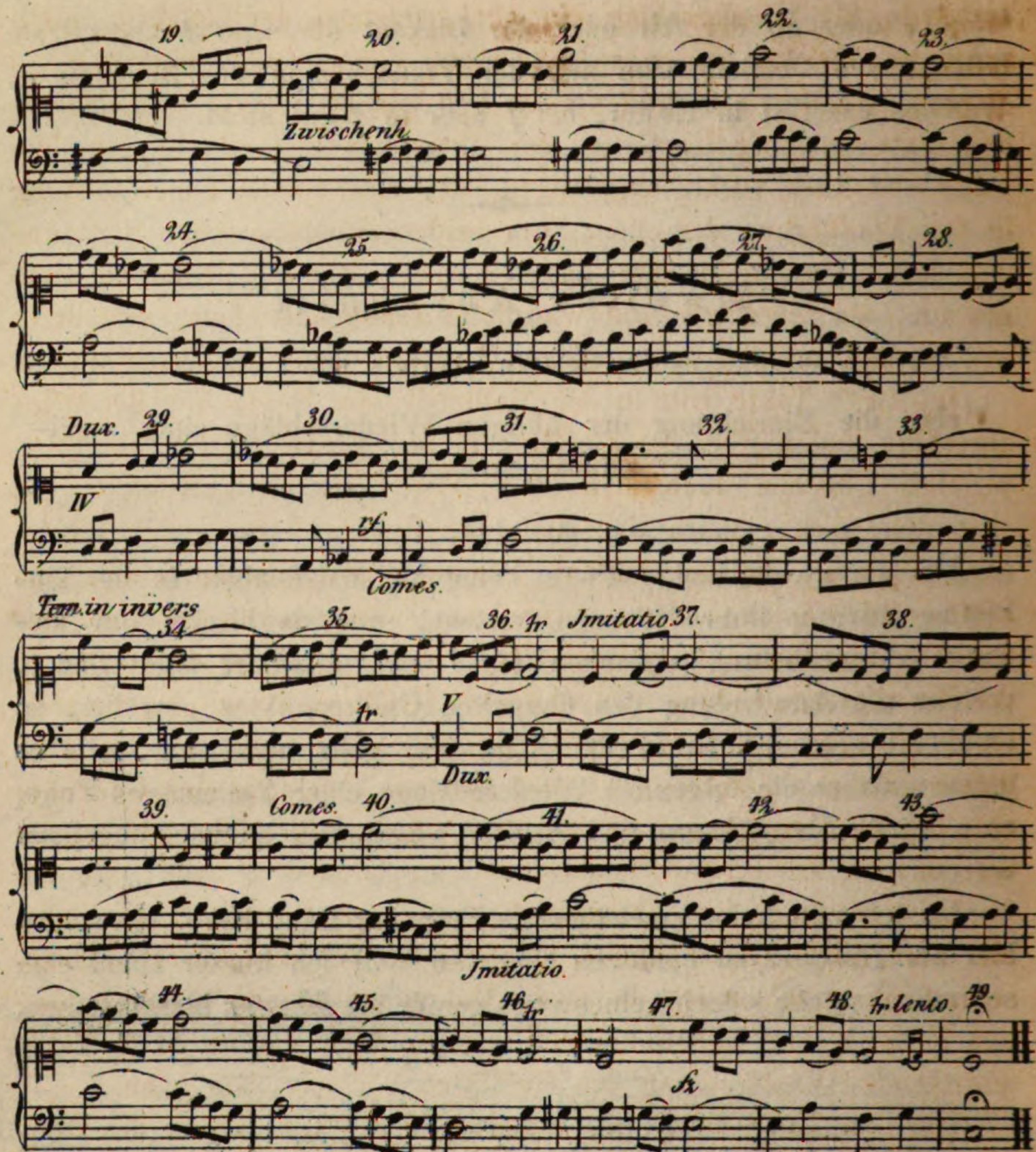
§. 111.

Da die zweistimmige Fuge keine Verschiedenheit in der Zusammensetzung ihrer Stimmen zulässt, und da hierbei nur diejenige Abwechslung zwischen ***Bass*** und ***Diskant*** Statt findet, welche die Anwendung des doppelten Contrapunktes gewährt, so erscheint solche auch in der That hier ganz unerlässig, und es müssen daher die folgenden Wiederschläge einer 2 stimmigen Fuge, so wie jede ***Engführung*** und ***Zwischenharmonie*** hiernach abgefasst werden.

Da ich nun keine zweistimmige Fuge zur Hand habe, um solche hier als ***Beispiel*** zu benutzen [110], so will ich kurzer Hand eine schreiben, solche jedoch keineswegs gerade als ***Muster*** hierhersetzen.



110) Alle mir bekannt gewordenen 2 stimmigen Fugen sind nämlich Instrumentalfugen, und zwar gewöhnlich Klavierfugen. Was nun diese selbst betrifft, so werde ich mich über deren Einrichtnng und über ihre *fast allgemeine Beschaffenheit* im 6ten Capitel, Abschnitt 3, Abth. D., ausführlich aussprechen.



Vorstehende Fuge ist also für *Diskant* und *Bass*, da diese beiden Stimmen, wie schon gesagt, zum Vortrage einer zweistimmigen Fuge die passendsten sind. — Obgleich nun beide Stimmen sich beim Vortrage des Fugenthemas selbst stets in ihren Grenzen halten, so findet doch in dieser oder jener Zwischenharmonie eine so grosse Ausdehnung im Tonumfange beider Stimmen Statt, dass sich diese Fuge nur zum Vortrage auf dem Klavier eignet, ohne dass ich sie gerade als *Klavierfuge* betrachtet wissen möchte. Die Einrichtung dieser Fuge nun betreffend, so enthalten die Takte 1 — 4. das kurze Fugenthema als Führer und Gefährte, und bilden den 1ten Wiederschlag in der Haupttonart C dur. Hierauf tritt nach einer Zwischenharmonie von 2 Takten, der in der Nebentonart G

stehende 2te Wiederschlag ein, bei welchem der Gefährte durch seine vergrösserte Anfangsnote um ein Viertel früher eintritt.

Ich bemerke in Betreff der im 7ten und 8ten Takte vorkommenden Unterbrechung im Gange der Oberstimme, dass hier, wo die Fuge erst kurz vorher angefangen hat, eine solche Unterbrechung in der Tonführung der einen ihrer beiden Stimmen schon Statt finden darf. Dies geht aber im weitern Verfolg um deswillen nicht gut an, als hierdurch eine wahrhafte Leere entstehen, und diese nur störend auf den erforderlichen Zusammenhang einwirken würde.

Im 16ten Takte tritt in der Molltonart der Sexte der 3te Wiederschlag und hierbei der Gefährte in der Vergrösserung ein [111]), welcher Umstand auch sein so frühes Eintreten veranlasst, da ausserdem dieser ganze Satz über die Gebühr hätte gedehnt werden müssen. In der hierauf folgenden Zwischenharmonie vom 20ten—26ten Takte, finden verschiedene Nachahmungen zwischen beiden Stimmen Statt, worauf im 29ten Takte der 4te Wiederschlag in der Nebentonart der Quarte, und dessen Gefährte, so wie bereits oben im 8ten Takte, mit vergrösserter Anfangsnote eintritt. — Im 34ten Takte tritt der *Diskant* mit dem ganzen Thema in der Gegenbewegung ein, welchen Satz ich aber um deswillen blos als zu der betreffenden Zwischenharmonie gehörig, betrachtet habe, als der fragliche Vortrag des Themas nur in *einer* Stimme Statt findet. Mit dem 36ten Takte beginnt nunmehr der 5te und letzte Wiederschlag, in welchem ich die in der Octave eintretende Wiederholung des Führers blos als Imitation, ebenso auch die im 41ten Takte eintretende Wiederholung des Gefährten überschrieben habe.

Hier am Ende der Fuge, wo sowohl die Tonführung des Führers, als diejenige des Gefährten hinlänglich charakterisirt erscheint, kann auch die Wiederholung des einen, sowie des andern, nur als *solche* benannt werden; allein wenn dieser Satz zu *Anfang* der Fuge stehen würde, so würde er solche auch als eine *Octavenfuge* charakterisiren, indem diese Nachahmung in der Octave, als *erste Wiederholung* des Fugenthemas, auch nur als *Gefährte* der betreffenden Fuge zu benennen seyn würde.

§. 112.

Ich werde im Anhange unter andern Sätzen auch eine der beiden Fugen von *Gretry,* welche derselbe im 3ten Bande seiner

111) Da diese Vergrösserung auf der schlechten, statt auf der guten Taktzeit eintreten musste, so ward hierdurch auch die um ¼ Note zu grosse Verlängerung der Note A nothwendig, da ausserdem die rhythmische Ordnung hätte gestört werden müssen Man vergleiche hiermit, was ich in dieser Beziehung in der Lehre des Contrapunktes §. 101. bereits gesagt habe.

„Essais sur la musique“ notirt hat, mittheilen, da ein solches Beispiel zu merkwürdig ist, um nicht hier angeführt zu werden, und da dessen Abfassung einen abermaligen Beweis liefert, wie schwankend die Ansicht über die wahre Beschaffenheit der Fuge zu *Gretry's* Zeiten war, und wie unbestimmt die Musiklehrer der damaligen Zeit sich darüber müssen ausgesprochen haben, ausserdem ein so geübter Tonsetzer, wie *Gretry*, keine *solche* Ansicht über die Fuge hätte haben, und solche Sätze, wie die oben erwähnten, hätte componiren und als Fuge bezeichnen können.

§. 113.

Marpurg spricht in seiner *„Abhandlung von der Fuge“* von *2stimmigen Doppelfugen*, von welchen er einige mittheilt und analysirt.

Was nun diese sogenannten *zweistimmigen* Doppelfugen und *Marpurg's* Aeusserungen darüber betrifft, so werde ich das Erforderliche im 5ten Capitel gegenwärtigen Lehrbuches mittheilen.

Viertes Capitel.

Von der fünf- und mehrstimmigen Fuge.

Erster Abschnitt.

Ueber die hierbei anzuwendenden Stimmen und deren Ordnungsfolge als Führer und Gefährte des ersten Wiederschlages.

§. 114.

Ich habe schon im 106ten §. der Lehre des Contrapunktes gesagt, dass man bei einer mehr als vierstimmigen Composition, die hinzutretenden Stimmen als einen *zweiten* Diskant, Alt, Tenor und Bass betrachtet und behandelt.

Bei einer *mehr* als 4stimmigen Fuge tritt also als *neue Oberstimme* noch ein *Diskant*, und als *neue Unterstimme* noch ein *Bass*, demnach als *neue Mittelstimme* noch ein *Alt* oder *Tenor* hinzu.

Werden nun alle 4 Stimmen verdoppelt, so bildet sich hierdurch auch eine doppelchörige Fuge, welche darum aber nicht auch als eine *Doppelfuge* zu betrachten ist, indem letztere ihren Namen nicht durch die *doppelte Stimmenanzahl*, sondern von der An-

wendung *zweier* Themata erhalten hat, welche letztere anfänglich als 2 besondere Fugen eingeführt und weiterhin vereinigt werden müssen, wenn sie eine eigentliche Doppelfuge bilden sollen.

Was nun in dieser eben angeführten Beziehung zu sagen ist, macht den Inhalt des nachfolgenden Capitels aus; in gegenwärtigem kann aber nur von einer *einfachen* für 5, 6 und 8 Stimmen [112]) zu verfertigenden Fuge die Rede seyn.

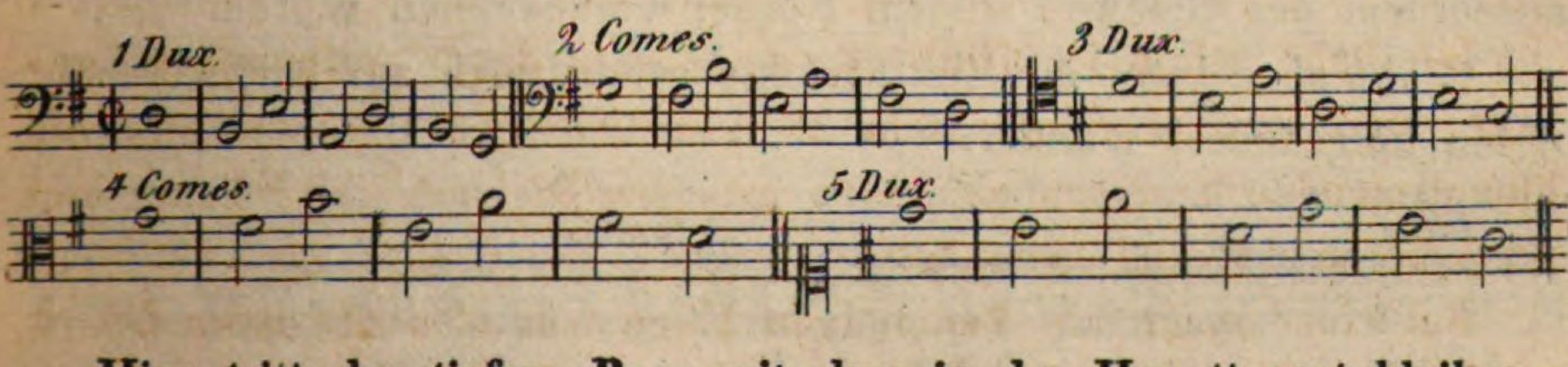
§. 115.

Bei einer 5stimmigen Fuge verdoppelt man gewöhnlich entweder den Bass, oder den Diskant, oder auch den Tenor, selten aber den Alt, da ein *zweiter Diskant* schon als hoher Alt, und von zwei Bässen der höhere als tiefer Tenor, sowie von zwei Tenor der höhere als tiefer Alt behandelt wird. Die 5stimmige Fuge veranlasst also folgende 3 verschiedene Arten ihrer Stimmenverbindung:

1) Diskant, Alt, Tenor und Bass 1 u. 2;
2) Diskant 1 u. 2, Alt, Tenor und Bass, und
3) Diskant, Alt, Tenor 1 u. 2 und Bass.

Was nun die Behandlung einer jeden Stimme dieser dreierlei Arten einer 5stimmigen Verbindung betrifft, um als Führer und Gefährte einzutreten, so bemerke ich dessfalls Folgendes:

1) Da bei 5 Stimmen keine gleichmässige Vertheilung im Vortrag des Führers und Gefährten Statt finden kann, in jedem Wiederschlage einer Fuge die *zuletzt* eintretende Stimme in der dem betreffenden Wiederschlage zum Grunde liegenden Tonart schliessen soll, so muss das zu einer 5stimmigen Fuge zu wählende Thema auch in der Haupttonart bleiben, wenn nämlich die zuletzt eintretende Stimme eine zweite Wiederholung des Führers enthalten soll, z. B.



Hier tritt der tiefere Bass mit dem in der Haupttonart bleibenden Thema als Führer ein, dem der höhere Bass als Gefährte, hierauf der Tenor mit der ersten Wiederholung des Führers, sowie der Alt mit einer solchen des Gefährten und zuletzt der Dis-

112) Eine Fuge für 7 Stimmen ist, sowie überhaupt der ganze 7stimmige Satz, ungebräuchlich; in wiefern aber dennoch eine solche Statt finden könnte, darüber habe ich mich im 6. Capitel der Lehre des Contrapunktes ausgesprochen.

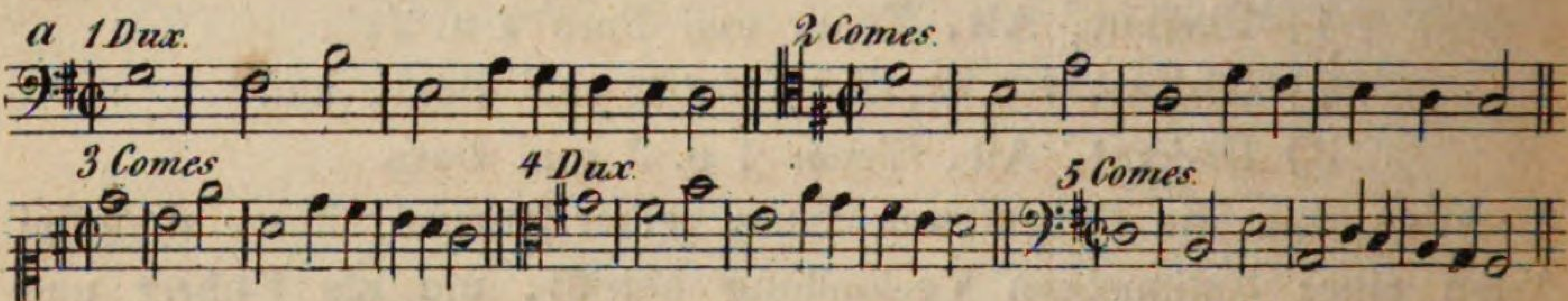
kant mit der 2ten Wiederholung des Führers folgt, somit dieser 1te Wiederschlag auch in der Haupttonart schliesst. —

Die Eintrittsfolge der Stimmen ist also hier Bass 2 und Bass 1, Tenor, Alt und Diskant. Diese Folge kann aber auch umgekehrt werden: Diskant, Alt; Tenor, Bass 1 und Bass 2.

Das erstemal treten die Stimmen von der tiefsten zur höchsten, und das zweitemal von der höchsten zur tiefsten fortschreitend, also beidemal von aussen ein.

Nimmt aber der Gesang des Führers eine Wendung nach der Quinte, in welchem Falle der Gesang des Gefährten sich nach der Prime zurück gehend wenden muss, so muss die zuletzt eintretende Stimme eine *zweite Wiederholung* des Gefährten enthalten, um den betreffenden Wiederschlag auch in seiner Tonart schliessen zu können, z. B.

a



Hier tritt der erste Bass mit dem Führer, der Tenor mit dem Gefährten, hierauf der Diskant mit der ersten Wiederholung dieses Gefährten, dann der Alt mit der ersten Wiederholung des Führers und zuletzt der zweite Bass mit der zweiten Wiederholung des Gefährten ein.

Die Eintrittsfolge ist also hier:

Bass 1, Tenor, Diskant, Alt und Bass 2.

Diese Stimmenfolge kann aber *nicht* umgekehrt werden, da ausserdem der Gefährte seinem Führer vorausgehen würde.

Wohl aber kann die Eintrittsfolge selbst noch auf nachstehende Arten umgeändert werden:

b.



Die Stimmenfolge ist also:

Bass 1, Tenor, Alt, Bass 2 und Diskant,

und hier treten sämmtliche Stimmen wiederum von aussen ein, und da die beiden zuletzt eintretenden zugleich die äussersten sind, so

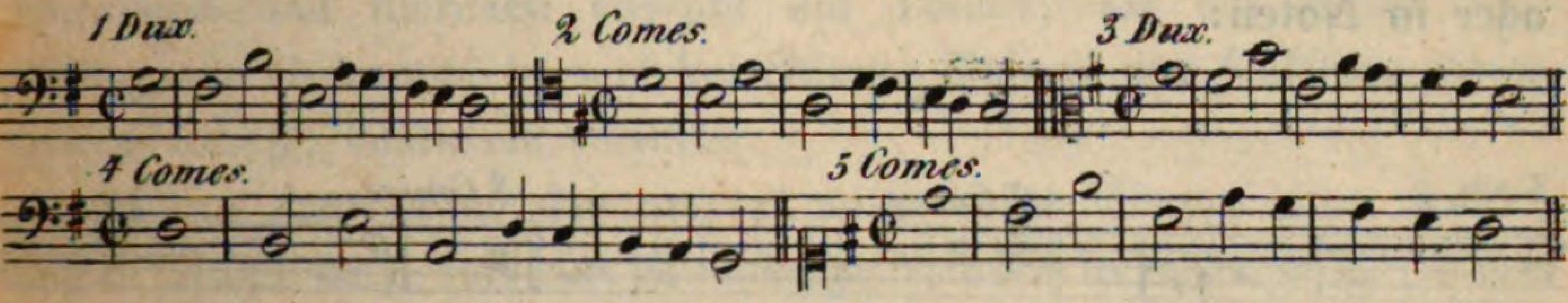
kann auch ein Wechsel zwischen ihnen Statt finden, wodurch sich dann folgende Stimmenfolge herausstellt:

Bass 1, Tenor, Alt, Diskant, Bass 2.

Endlich können die fraglichen 5 Stimmen auch noch auf nachstehende Art und hierbei abermals von aussen eintreten:

Alt, Tenor, Diskant, Bass 1 und Bass 2;

oder in Noten dargestellt:



In allen diesen Eintrittsfolgen der 5 Stimmen sind 2 Bässe, und da der erste oder höhere derselben auch als ein zweiter oder tieferer Tenor betrachtet werden kann, so kann man die vorhergehende Eintrittsfolge auch auf nachstehende Art notiren:

Bass, Tenor 2, Tenor 1, Alt und Diskant,

oder umgekehrt:

Diskant, Alt, Tenor 1, Tenor 2 und Bass;

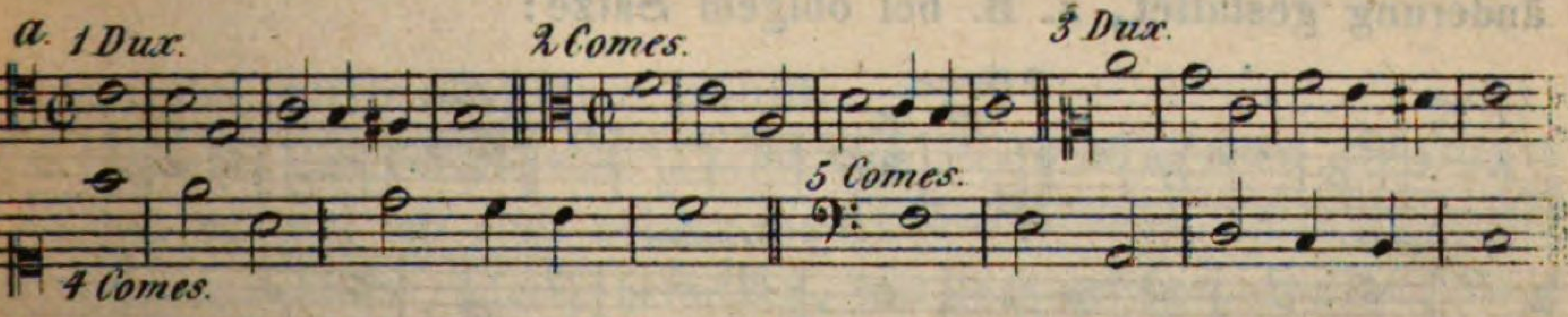
und dann ferner:

Tenor 2, Tenor 1, Diskant, Alt und Bass;
Tenor 2, Tenor 1, Alt, Bass und Diskant;
Tenor 2, Tenor 1, Alt, Diskant und Bass;

und endlich:

Alt, Tenor 1, Diskant, Tenor 2 und Bass.

Endlich will ich noch ein Beispiel über die hier Statt findende Anwendung von 2 Diskant geben:



Hier tritt der Tenor mit dem nach der Quinte von C dur modulirenden Thema als Führer ein, welchem der Alt als Gefährte folget.

Damit der nunmehr mit der ersten Wiederholung des Führers eintretende 2te Diskant hier nicht mit dem 1ten Diskant verwechselt werde, so habe ich ihn im Mezzo-Sopran-Schlüssel notirt. Dem zweiten folgt nunmehr der 1te Diskant mit der ersten Wiederholung des Gefährten und diesem der Bass mit der zweiten Wiederholung.

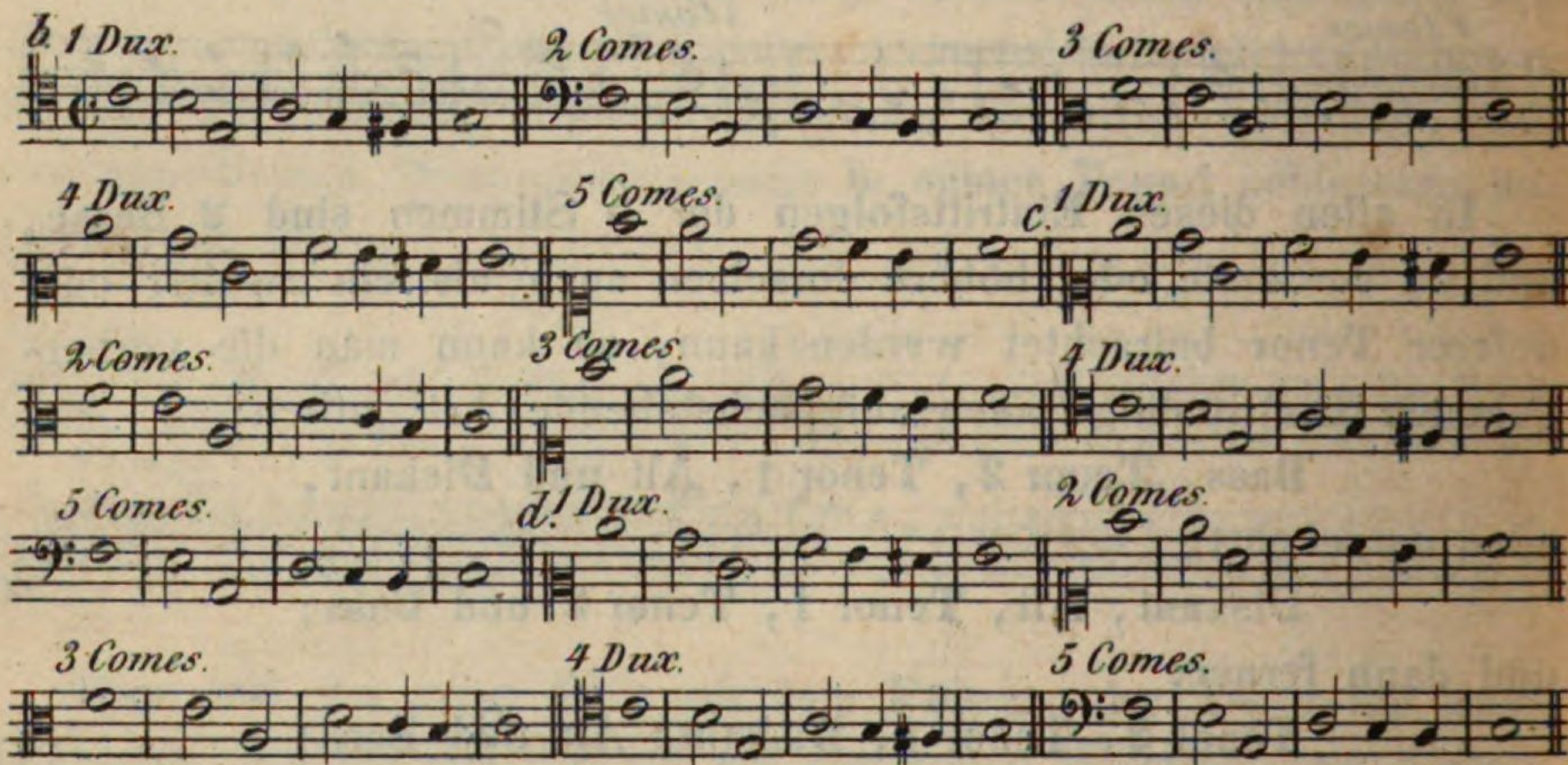
Die Ordnungsfolge dieses Stimmeneintrittes ist also:

Tenor, Alt, Diskant 2, Diskant 1 und Bass.

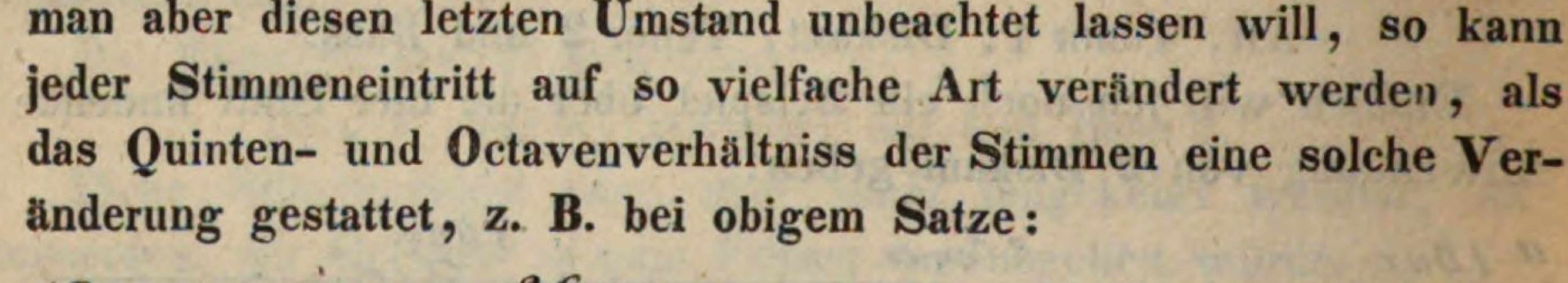
Man kann diese Stimmenfolge aber auch auf nachstehende 3 Arten notiren:

Tenor, Bass, Alt, Diskant 2, Diskant 1;
Diskant 2, Alt, Diskant 1, Tenor, Bass;
Diskant 2, Diskant 1, Alt, Tenor und Bass;

oder in Noten:



Bei allen 4 Arten treten die Stimmen von aussen ein. Wenn man aber diesen letzten Umstand unbeachtet lassen will, so kann jeder Stimmeneintritt auf so vielfache Art verändert werden, als das Quinten- und Octavenverhältniss der Stimmen eine solche Veränderung gestattet, z. B. bei obigem Satze:



Es geht also durchaus nicht an, eine solche Umänderung in der Eintrittsfolge Statt finden lassen zu wollen, dass eine und dieselbe Stimme, bei Beibehaltung derselben Tonart, einmal als Führer, das anderemal aber als Gefährte eintrete.

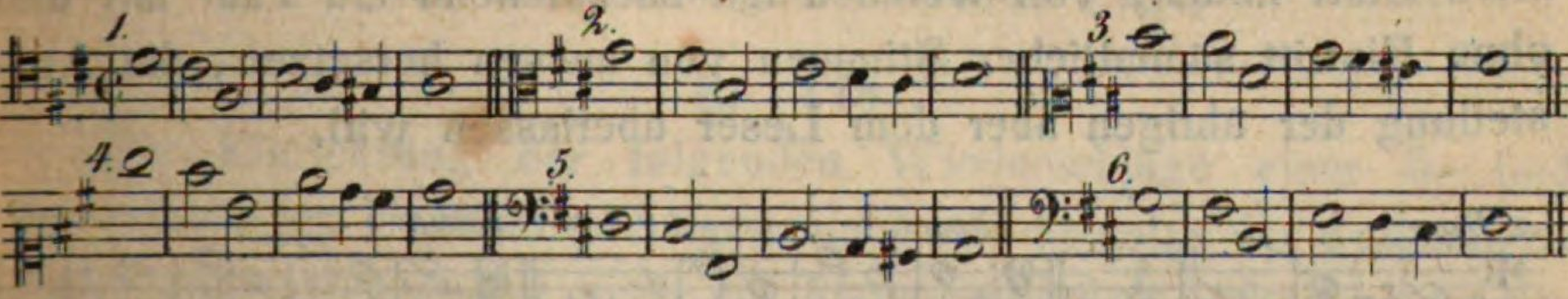
§. 116.

Bei einer *6 stimmigen Fuge* verdoppelt man gewöhnlich den Diskant und Bass.

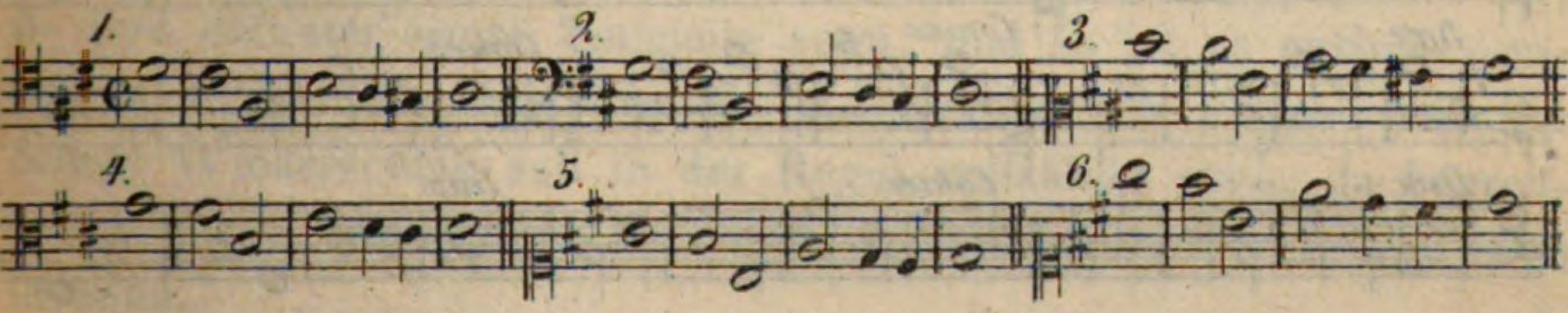
Da bei 6 Stimmen wiederum eine gleichartige Vertheilung beim Vortrage von Führer und Gefährten Statt finden kann, so ist hier die zuletzt eintretende Stimme, was nämlich deren Vortrag als Führer oder Gefährte betrifft, wie bei der 4stimmigen Fuge zu behandeln.

Wenn nun das Fugenthema auch hier von allen 6 Stimmen in *verschiedener* Tonhöhe vorgetragen werden soll, so muss solches nach dem vorgeschriebenen *Tonumfang* einer jeden der 6 Stimmen abgefasst und hiernach sowohl die Tonart, als die daraus entspringende Ordnung, in welcher Stimme Führer und Gefährte einzutreten haben, bestimmt werden.

Wenn man daher das zuletzt mitgetheilte Thema einer 5stimmigen Fuge auch für eine 6stimmige benutzen wollte, so müsste es um eine grosse Secunde oder um eine kleine Terz höher transponirt werden, da ausserdem der 2te Bass nicht zum wiederholten Vortrage des Führers benutzt werden könnte, z. B.

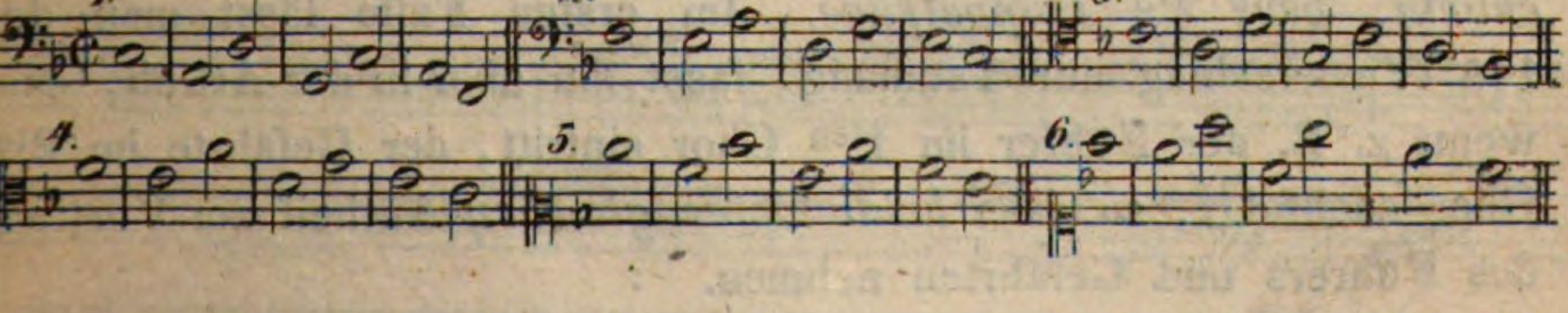


wobei sämmtliche 6 Stimmen von aussen eintreten und

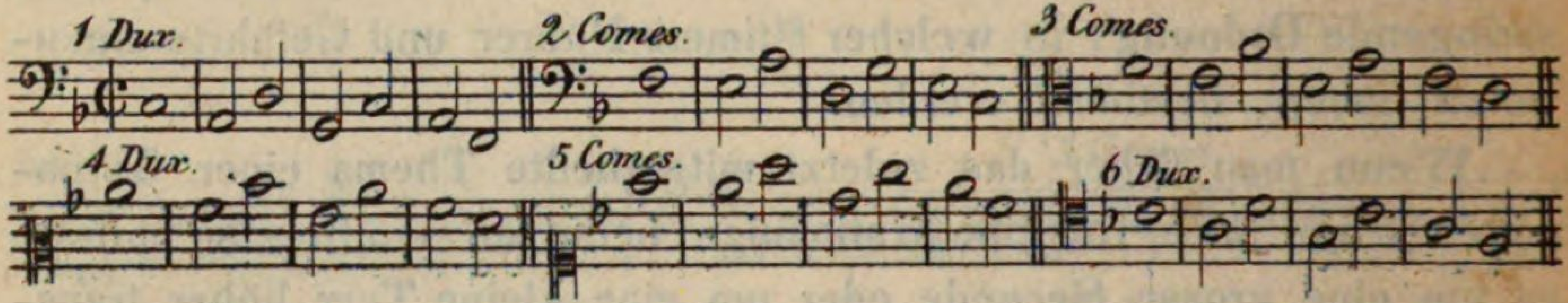


wobei der Alt in der Mitte eintritt.

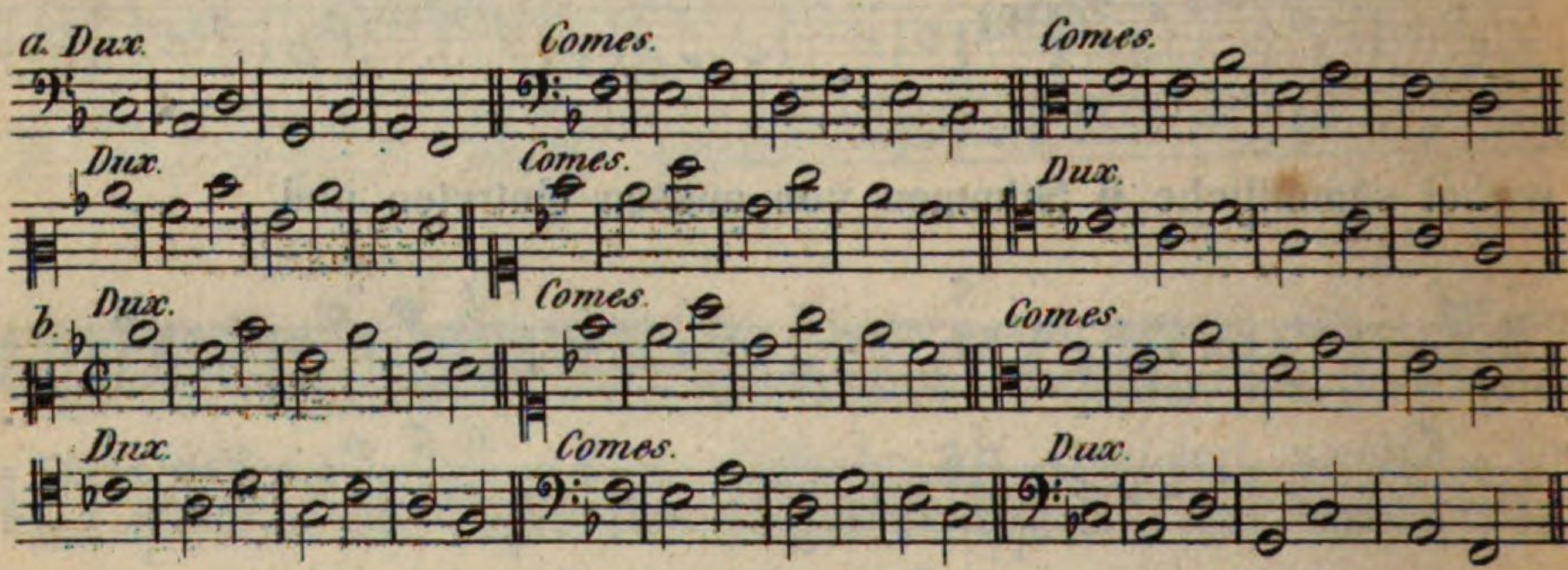
Da aber das vorstehende Thema eine Modulation nach der Quinte macht, so will ich statt seiner das frühere Beispiel, welches in der Haupttonart bleibt, hierzu benutzen, nur dass solches um eine grosse Secunde tiefer transponirt werden muss, da ausserdem der 1te Diskant zu hoch gehen würde, z. B.



Hier treten alle 6 Stimmen von aussen ein. Da aber hierbei die zuletzt eintretende Stimme die zweite Wiederholung des Gefährten enthält, so muss ein auf diese Weise abgefasster Wiederschlag hier, sowie bei der 4stimmigen Fuge, einen nach der Prime der Tonart zurückführenden Anhang oder eine *frühere* Wiederholung des Gefährten erhalten, in welchem Falle jedoch nicht *alle* 6 Stimmen von aussen eintreten können, z. B.



Wenn man nun nicht darauf sehen will, dass sämmtliche 6 Stimmen von aussen eintreten, so können auch noch mehrere Eintrittsarten Statt finden, von welchen ich nachstehend ein Paar mit und ohne Eintritt sämmtlicher Stimmen von aussen hersetzen, die Aufstellung der übrigen aber dem Leser überlassen will.



§. 117.

In einer *achtstimmigen Fuge* müssen die Stimmen von gleicher Art, auch in gleicher Tonhöhe eintreten. Da aber ein Wiederschlag, in welchem Führer und Gefährte von allen 8 Stimmen vorgetragen werden sollte, über die Gebühr gedehnt werden müsste, so behandelt man eine für 8 Stimmen zu setzende Fuge *entweder doppelchörig*, oder als *Doppelfuge*. Im ersten Falle lässt man den 1ten Wiederschlag nur 4stimmig, fasst ihn aber in der Art ab, dass wenn z. B. der Führer im 1ten Chor eintritt, der Gefährte im 2ten Chor nachfolgt, so dass *beide* Chöre *gleichen* Antheil am Vortrage des Führers und Gefährten nehmen.

Beim 2ten Wiederschlage kehrt man denn diese Ordnungsfolge um, so dass nunmehr der Führer im 2ten Chor und der Gefährte im 1ten Chor eintritt.

Im zweiten Falle wird sie als eine solche Doppelfuge behandelt, in welcher Thema und Gegenthema (Subjekt und Contrasubjekt) immer zugleich eintreten. Von solcher Beschaffenheit sind auch die meisten 5- und 6stimmigen, und selbst schon viele 4stimmige Fugen. —

Zweiter Abschnitt

des vierten Capitels.

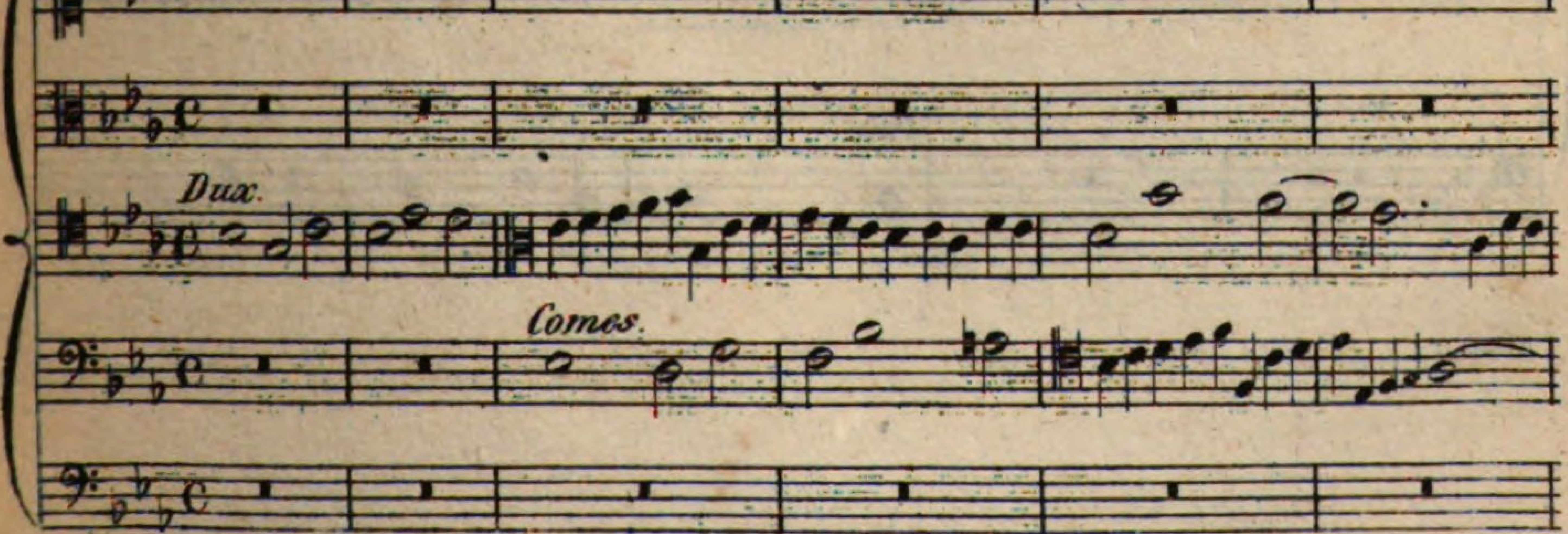
Ueber die Einrichtung der folgenden Wiederschläge einer fünf- und mehrstimmigen einfachen Fuge.

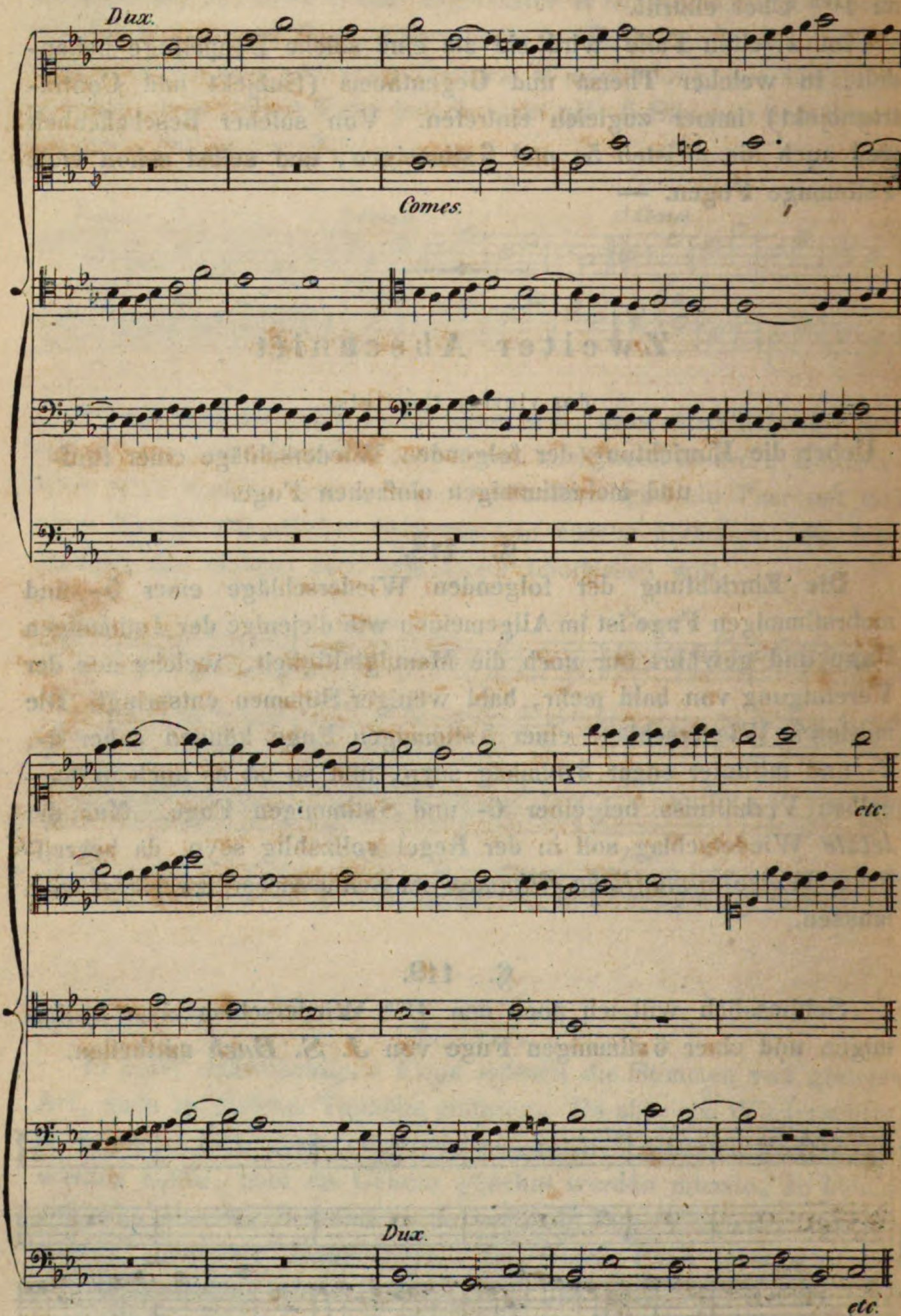
§. 118.

Die Einrichtung der folgenden Wiederschläge einer 5- und mehrstimmigen Fuge ist im Allgemeinen wie diejenige der 4stimmigen Fuge und gewährt nur noch die Mannigfaltigkeit, welche aus der Vereinigung von bald mehr, bald weniger Stimmen entspringt. Die mittleren Wiederschläge einer 5stimmigen Fuge können daher 4-, 3- und mitunter sogar 2stimmig seyn, und so ist es auch in demselben Verhältniss bei einer 6- und 8stimmigen Fuge. Nur der *letzte* Wiederschlag soll in der Regel vollzählig seyn, da begreiflicher Weise *sämmtliche Stimmen* im Schlussaccord *vereinigt* seyn müssen.

§. 119.

Schliesslich will ich noch den 1ten Wiederschlag einer 5stimmigen und einer 6stimmigen Fuge von *J. S. Bach* mittheilen.

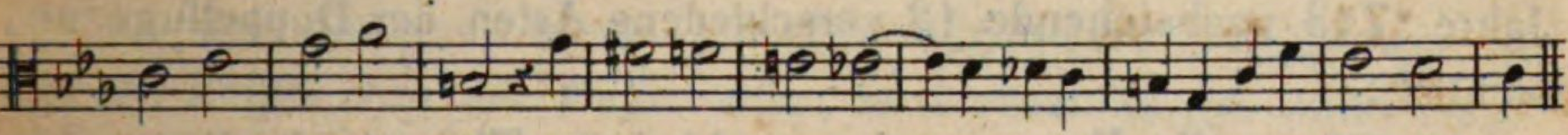



Dux.
Comes.
etc.
Dux.
etc.

Da vorstehender Satz aus einer Orgelfuge entlehnt ist, so muss man hierin den Grund suchen, warum die hierbei betheiligten Stimmen einen so ausgedehnten Tonumfang haben, dass manchmal der Bass in den Tenor, dieser in den Alt und letzterer in den Diskant übergeht.

Uebrigens werde ich dieser Fuge als Orgelfuge im 3$^{\text{ten}}$ Abschnitte des 6$^{\text{ten}}$ Capitels Abth. C. noch insbesondere Erwähnung thun.

Das hier folgende Beispiel,



dessen weitere Folge bis zum 29$^{\text{ten}}$ Doppeltakte ich im Anhange unter No. 8. und zwar in den vom Verfasser selbst vorgezeichneten Tonschlüsseln, mittheilen werde, ist die 6stimmige Ricercare aus *J. S. Bach's „musikalischem Opfer.“*

Dass aber der 2$^{\text{te}}$ Tenor kein solcher, sondern ein Bass ist, zeigt sich schon in seinen ersten Takten, daher ich ihn von da an auch gleich im Bassschlüssel fortgeführt habe.

Warum der Componist in *allen* Stimmen, so lange solche pausiren, zwei Takte in *einen Taktstrich* zusammengezogen hat, ist übrigens nicht einzusehen und kann beim Taktschlagen nur Störung veranlassen.

Da ich keine *einfache* Fuge für 8 Stimmen besitze, so will ich den Leser auf den Schlusssatz aus meinem *Vater unser „denn dein ist das Reich“* aufmerksam machen, damit er hieraus entnehme, wie man den 1$^{\text{ten}}$ Wiederschlag einer *einfachen* von 2 vierstimmigen Chören vorzutragenden Fuge allenfalls einrichten kann.

Fünftes Capitel.

Von der Doppelfuge.

Erster Abschnitt.

Ueber die Einrichtung einer Doppelfuge für 2 und 3 Subjekte.

§. 120.

Die Ansichten der Musikgelehrten über die Doppelfuge waren von jeher sehr verschieden, und sind es sogar noch heutiges Tages. *Mattheson* führt in seinem *„neu eröffneten Orchester"* vom Jahre 1713 nachstehende 12 verschiedene Arten der Doppelfuge an, nämlich:

1) Wenn die Fuge zwei verschiedene Themata besitze, von welchen jedes einzeln eingeführt, hierauf mit dem andern vereinigt vorgetragen werde; welche Art der Doppelfuge die beste sey.

2) Wenn die 2te Stimme der ersten in der Gegenbewegung nachfolgt.

3) Wenn der Gang der 2ten Stimme durch eingemischte Pausen unterbrochen wird.

4) Wenn bei No. 3. zugleich noch die Gegenbewegung angebracht wird.

5) Wenn die 2te Stimme den Gang der ersten in Noten von noch einmal so langer Dauer wiederholt [113]).

6) Wenn man dieses letztere Verfahren auf drei oder mehrere Stimmen anwendet.

7) Wenn bei dem unter No. 5. erwähnten Verfahren zugleich noch die Gegenbewegung Statt finden kann.

8) Wenn die 3te Stimme den Gang der zweiten in der Gegenbewegung vorträgt.

9) Wenn die Stimmen zuerst nach rechtem Gebrauch, nachher aber auch in der Gegenbewegung angewandt werden können.

10) Wenn man beide Stimmen, Führer und Gefährte, in verschiedenen Sätzen vorführen (versetzen) und hierbei auch noch die Vergrösserung in der Gegenbewegung anbringen kann.

11) Wenn man nicht allein die Stimmen verkehre (in den Contrapunkt der Octave etc. versetze), sondern hierbei auch das Thema rückwärts und vorwärts gelesen, anbringen kann.

113) *Mattheson* bemerkt hierbei, dass man einen solchen Tonsatz ehedem *„Canon per augmentationem"* genannt habe.

12) Wenn man alle vorher beschriebenen Arten *vereinigt* in einer Fuge anbringen kann.

Ich bemerke kurzer Hand hierüber:

dass No. 1. die einzige wahre Art der Doppelfuge ist, dass aber die übrigen Nummern um deswillen gar nicht *hierher* gehören, weil solche, wenn sie nicht geradezu den *Canon* angehen, doch nur die Abfassung des Gefährten betreffen, also in keinem Falle eine Doppelfuge charakterisiren. Was indessen in Betreff des verschiedenartig abzufassenden Gefährten einer Fuge, also einer *einfachen* Fuge zu sagen ist, werde ich, meinem Plan zufolge, im 4ten Abschnitt des 7ten Capitels anführen.

Man sieht übrigens hieraus, welche sonderbare Begriffe man in früheren Zeiten von der Fuge hatte, ausserdem es gar nicht möglich gewesen wäre, solche Tonsätze, wie sie vorstehend von 2 — 12 beschrieben, zu den *Doppelfugen* zählen zu wollen.

Auch *Walther* wusste nicht recht, woran er mit der Doppelfuge war, da er in seinem Wörterbuch, Art. *Fuga doppia*, folgende Beschreibung macht:

„Eine Doppelfuge heisst, wenn 2, 3 bis 4 Themata mit ein„ander zugleich sich hören lassen, so dass jedes bald oben, in der „Mitte und unten zu stehen kommt, und dass allezeit eine richtige „Harmonie vernommen wird. Denn 2 und 2 Stimmen collectiv ge„nommen, machen insgemein eine Fuge."

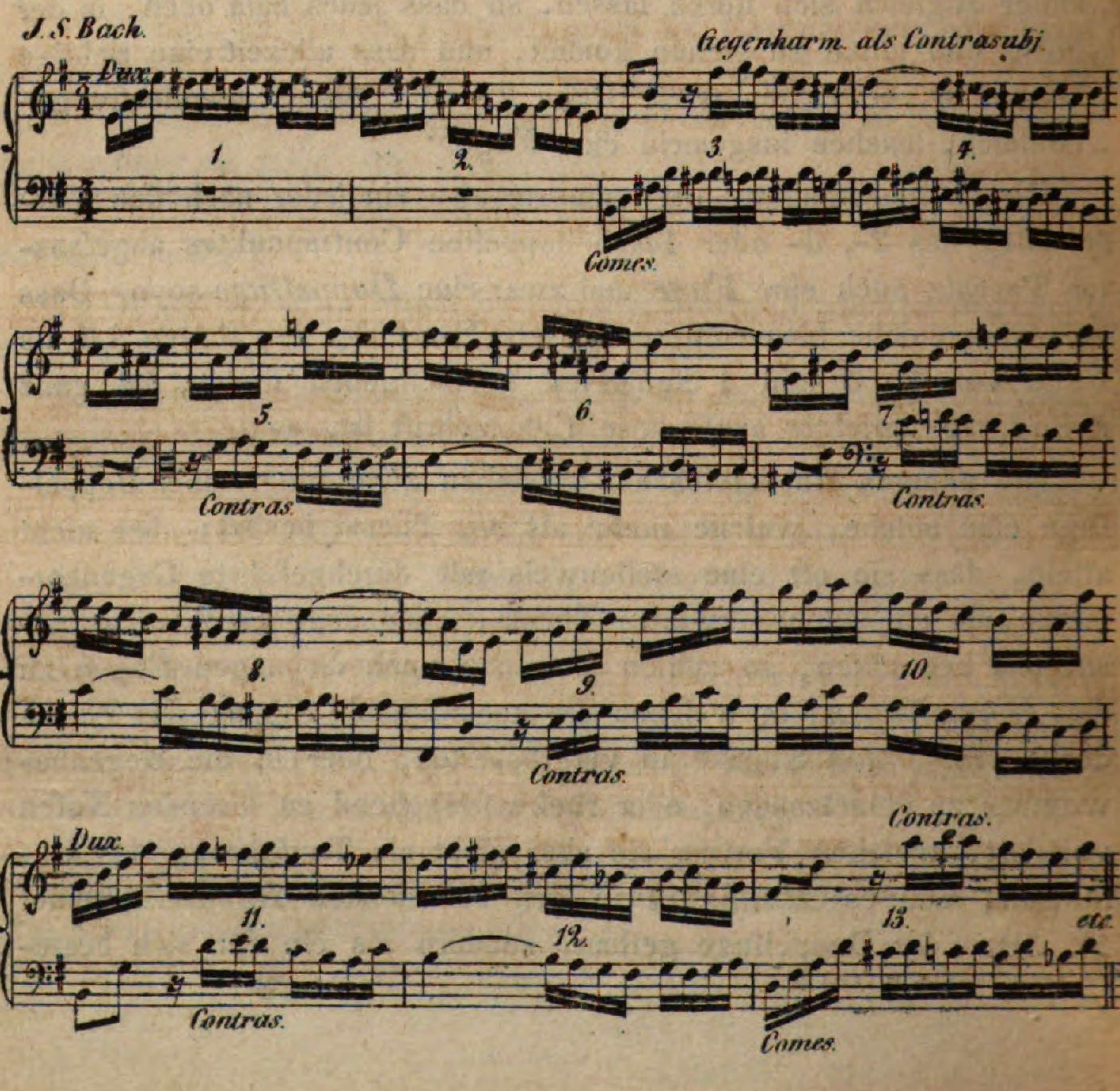
Dieser Beschreibung nach müsste also ein jeder nach den Vorschriften des 2-, 3- oder 4fach doppelten Contrapunktes abgefasster Tonsatz auch eine *Fuge* und zwar eine *Doppelfuge* seyn. Dass man aber solche blos contrapunktische Sätze der erwähnten Art als Fuge von 2, 3 und 4 Subjekten überschrieben findet, ist ganz richtig, so unrichtig auch diese Ueberschrift ist. —

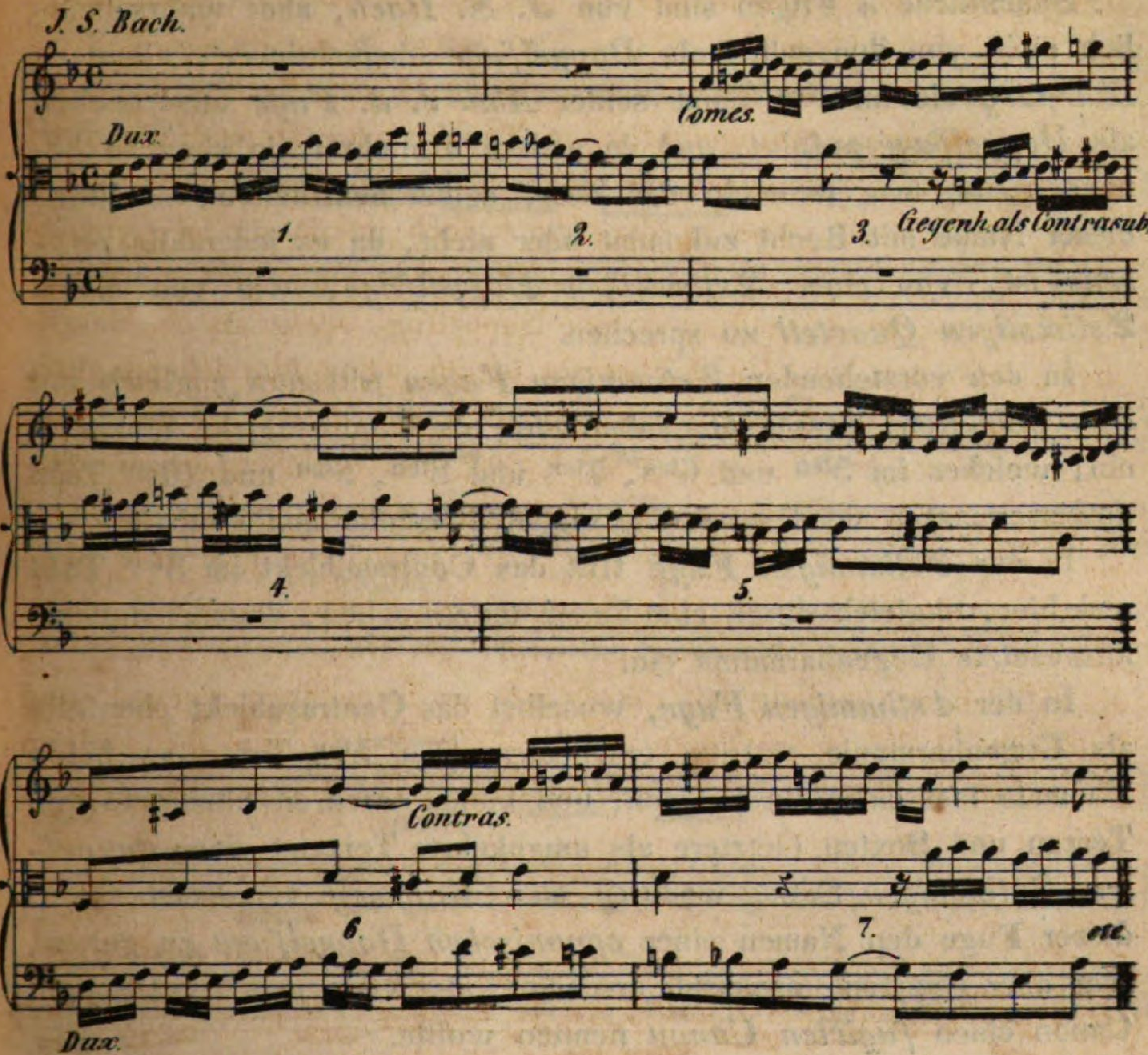
Die neueren Musikgelehrten verstehen zwar unter einer Doppelfuge eine solche, welche *mehr* als *ein* Thema besitzt; aber nicht allein, dass sie oft eine stellenweis mit durchgeführte Gegenharmonie als ein solches zweites Thema, oder sogenanntes *Contrasubjekt* betrachten, so zählen sie auch noch diejenigen Fugen zu den *Doppelfugen*, in welchen die nachfolgende Stimme das Thema der *anfangenden* Stimme in vergrösserten, oder in die Gegenbewegung zu versetzenden, oder rückwärtsgehend zu lesenden Noten vorträgt, welchen Vortrag sie aber nicht als Tonführung des Gefährten, wie es *Mattheson* in den betreffenden Nummern seiner 12 Arten der Doppelfuge gethan, sondern als ein für sich beste-

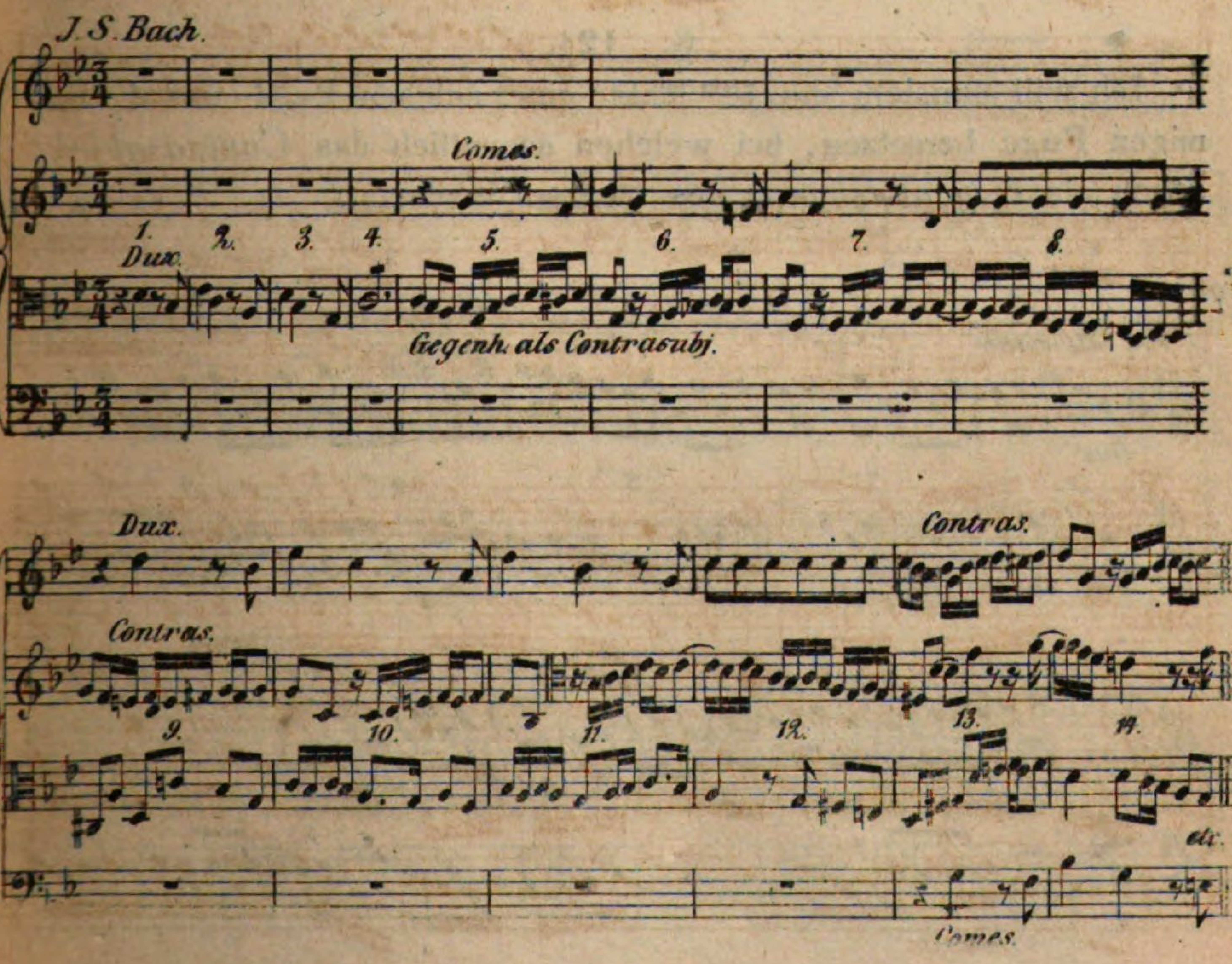
hendes zweites Thema betrachten und hierdurch eine solche Fuge zur Doppelfuge stempeln.

Ferner nennen sie auch jeden nach der *Walther'schen* Beschreibung abgefassten contrapunktischen Tonsatz eine Doppelfuge, und verlangen bei der Anwendung eines oder mehrerer Contrasubjekte nicht, dass diese, was in der *Fuge* doch unerlässig ist, ebenso wie das Hauptthema als Führer und Gefährte eingeführt werden.

Nach meiner Ansicht muss eine Doppelfuge *mehr* als ein Hauptthema enthalten, und da 2 Themata hierzu schon hinreichend sind, so werde ich grösstentheils auch nur Beispiele dieser Art anführen; da man aber, wie gesagt, jede Fuge*, bei welcher die Gegenharmonie entweder schon als Begleitung des Führers, oder erst als Begleitung des Gefährten erscheint, und ihrer leichteren Anwendung wegen im doppelten Contrapunkt geschrieben, und daher als ein Contrasubjekt angesehen wird, als Doppelfuge betrachtet, so will ich den Anfang mit *dieser* Art der Doppelfuge machen, und nachstehend die ersten Takte einer solchen 2-, 3- und 4stimmigen Fuge, so weit solche zur Verständlichkeit des Ganzen hinreichen, hierher setzen.




J. S. Bach.
Comes.
Dux.
1.
2.
3.
Gegenh. als Contrasubj.
4.
5.
Contras.
6.
7.
etc.
Dux.


J. S. Bach.
Comes.
1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
Dux.
Gegenh. als Contrasubj.
Dux.
Contras.
Contras.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
etc.
Comes.

Sämmtliche 3 Fugen sind von *J. S. Bach*, aber wahrscheinlich nicht von ihm selbst als *Doppelfuge* überschrieben; allein da *Marpurg* sie im 1ten Theil seiner *Abh. v. d. Fuge* ausdrücklich als *Doppelfuge* anführt, und da andere Tonlehrer sie eben so benennen, so mag nunmehr der Leser selbst beurtheilen, ob ihnen dieser Name mit Recht zukommt oder nicht, da es jedenfalls *nonsens* ist, von einer *2 stimmigen Doppelfuge*, wie von einem *2 stimmigen Quartett* zu sprechen.

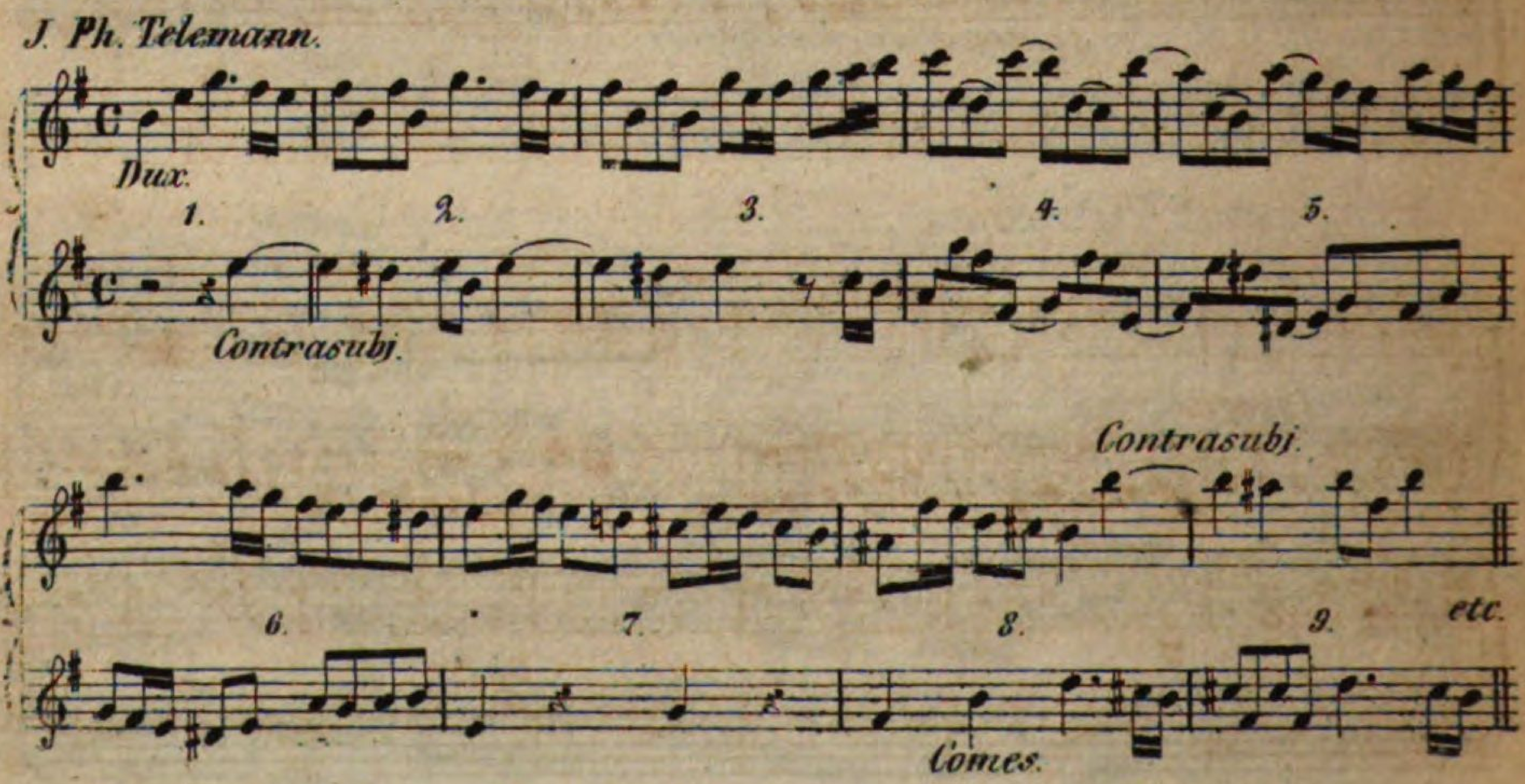
In den vorstehenden *2 stimmigen Fugen* tritt nun zugleich mit dem Gefährten, dessen Gegenharmonie als Contrasubjekt behandelt ein, welches im 5ten und 6ten, 7ten und 8ten, 9ten und 10ten Takt gewissermassen wiederum seine eigene Gegenharmonie erhält.

In der *3 stimmigen Fuge* tritt das Contrasubjekt im 3ten Takt und hier, obgleich durch eine Pause unterbrochen, dennoch nur als fortgesetzte Gegenharmonie ein.

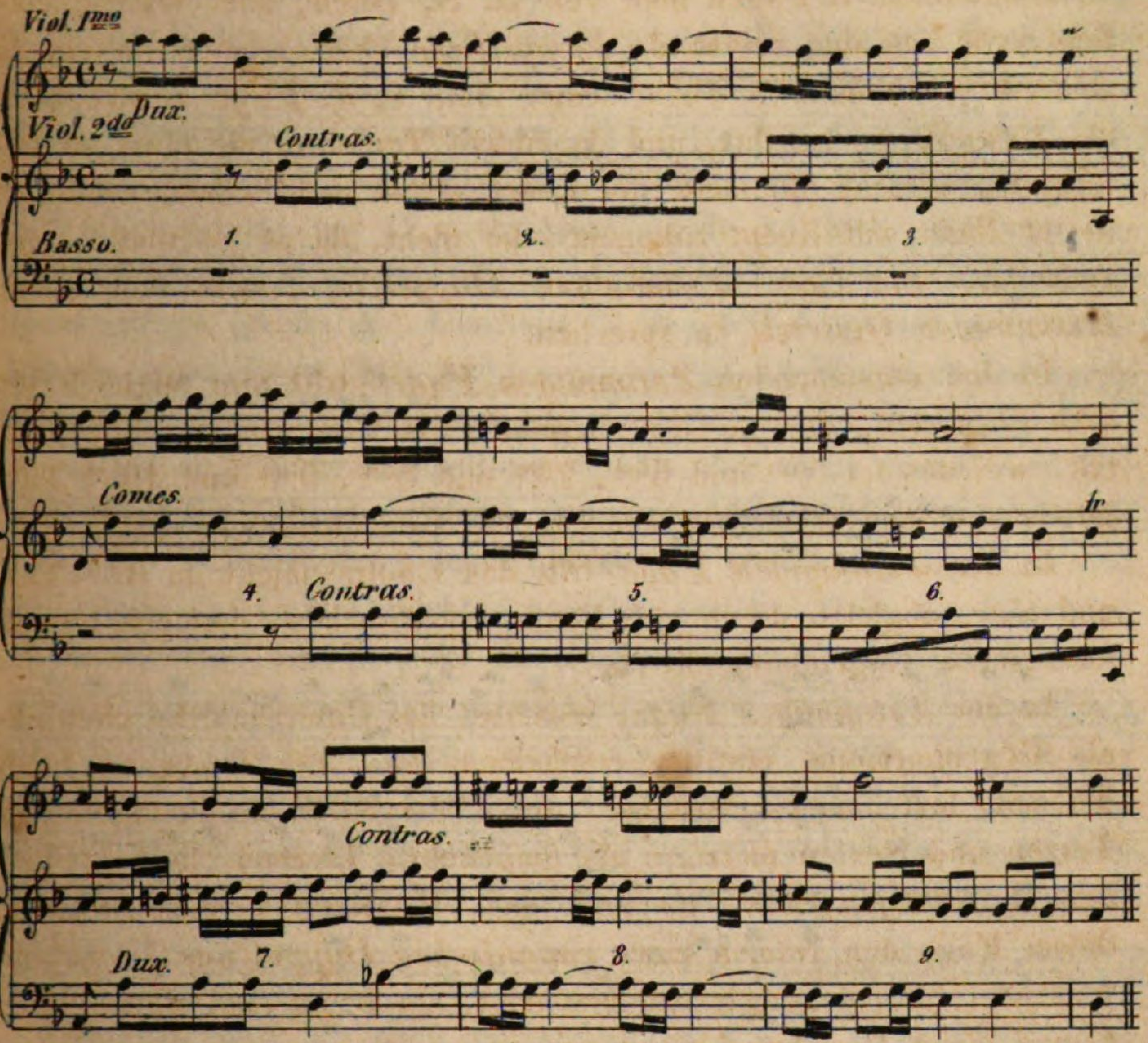
In der *4 stimmigen Fuge*, woselbst das Contrasubjekt ebenfalls als Gegenharmonie eintritt, erscheinen vom 5ten Takte an beide Themata fast immer beisammen, und bilden durch die hinzugefügten Terzen und Sexten (letztere als umgekehrte Terzen) einen *doppelten 2 stimmigen* Satz, wodurch sich *Marpurg* veranlasst sieht, dieser Fuge den Namen einer *canonischen Doppelfuge* zu geben, was aber eben so unpassend erscheint, als wenn man irgend einen Canon einen *fugirten Canon* nennen wollte.

§. 121.

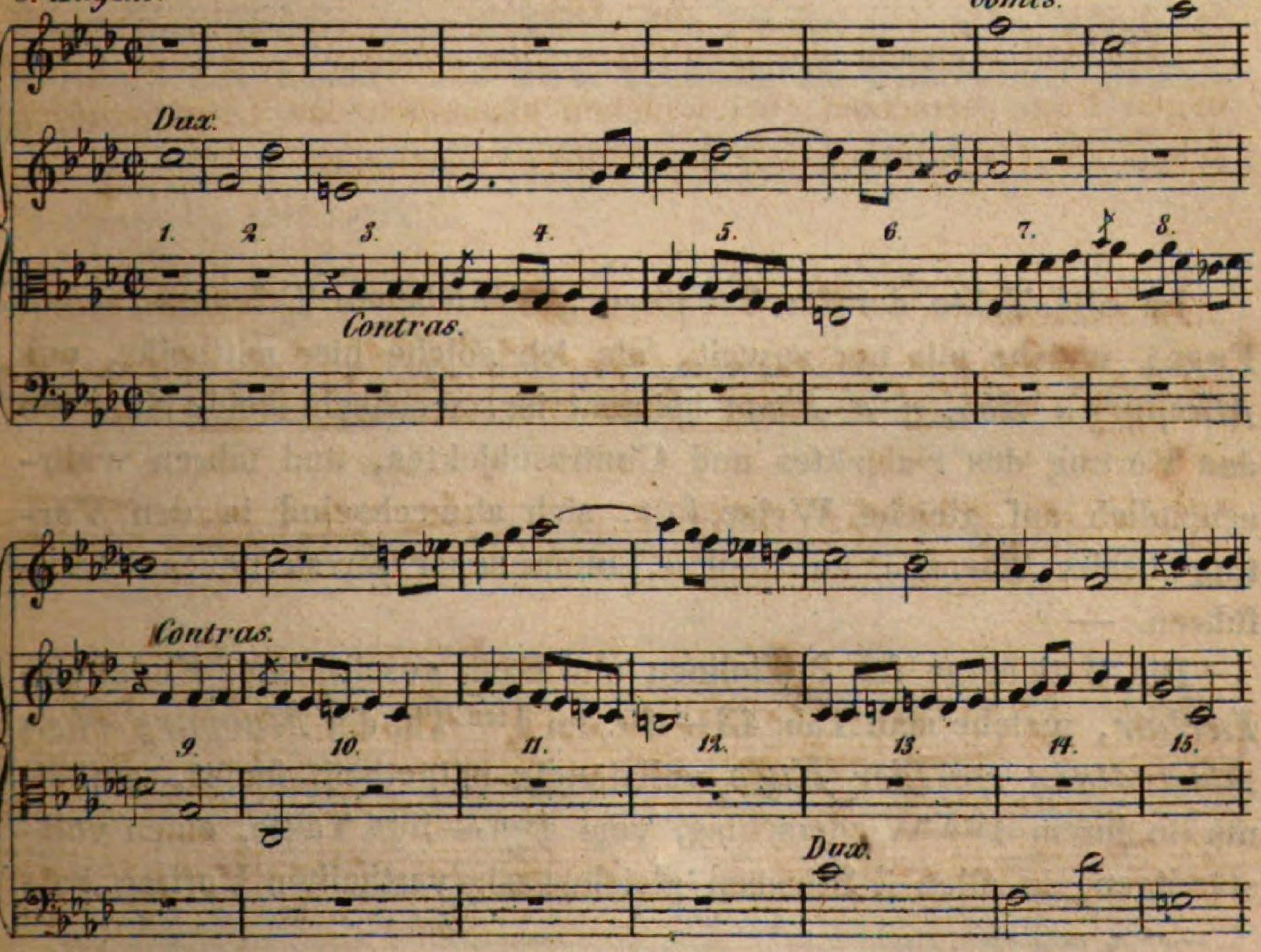
Ich will nunmehr die 1ten Takte einer solchen 2-, 3- und 4 stimmigen Fuge hersetzen, bei welchen sämmtlich das *Contrasubjekt* schon als *Gegenharmonie* des Führers erscheint.

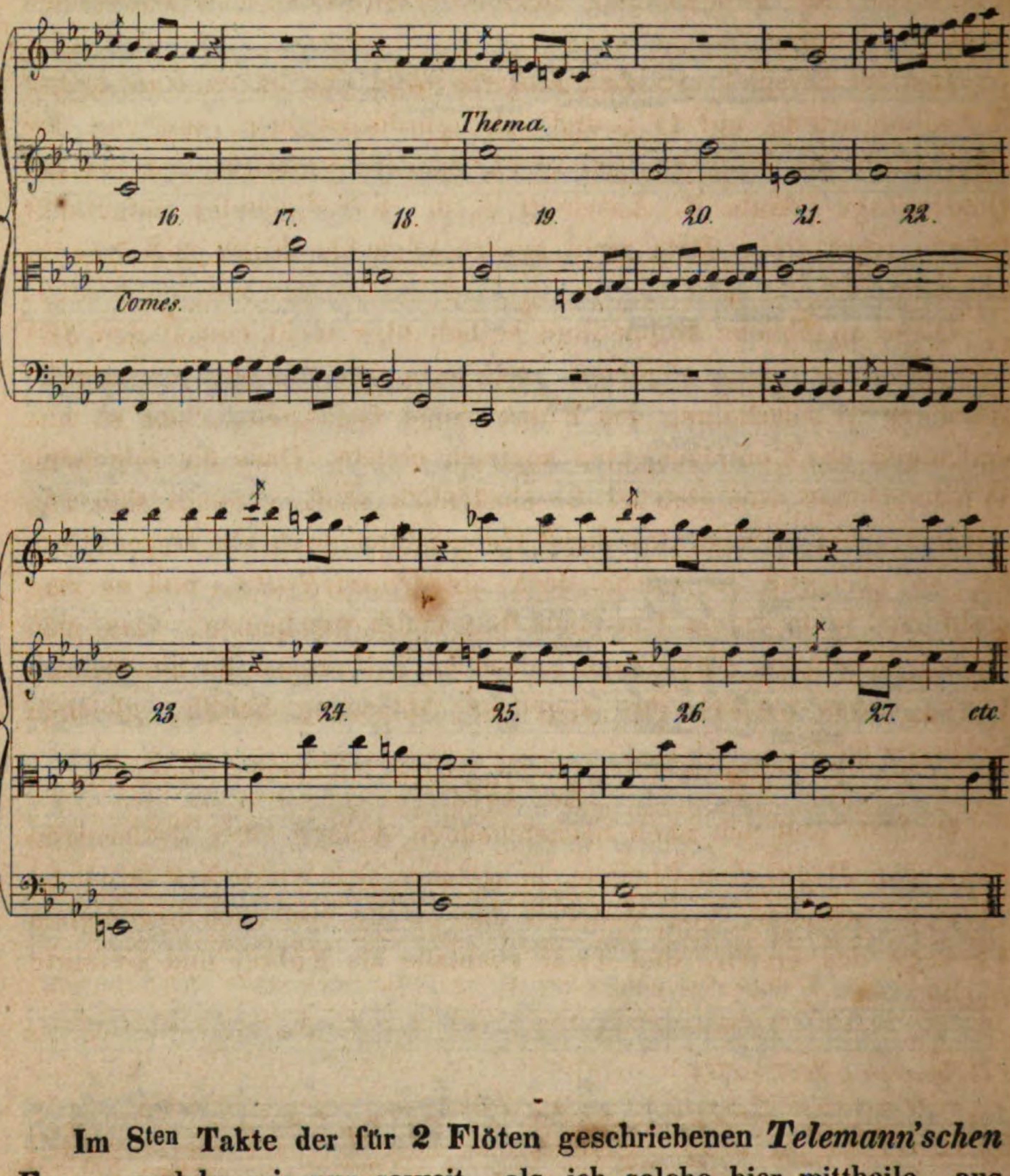


Jean Marie Leclair. G. 1697. † 1764.



J. Haydn.





Im 8ten Takte der für 2 Flöten geschriebenen *Telemann'schen* Fuge, welche mir nur soweit, als ich solche hier mittheile, aus *Marpurg's Abh. v. d. Fuge* bekannt ist, wechseln beide Stimmen den Vortrag des Subjektes und Contrasubjektes, und fahren wahrscheinlich auf gleiche Weise fort, sich abwechselnd in den Vortrag beider Themata zu theilen, ohne sonst etwas neues vorzuführen. —

Die 3stimmige für 2 Violinen und Bass geschriebene Fuge von *Leclair,* welche man Tab. 43—45. im 1ten Th. der *Marpurg'schen Abhandlung von der Fuge* vollständig mitgetheilt findet, enthält nur in ihrem 1ten Wiederschlag, vom 1ten—9ten Takte, einen vollständigen, in allen 3 Stimmen gleichmässig vertheilten Vortrag bei-

der Subjekte; im Verfolge aber ist kein eigentlicher Wiederschlag mehr zu finden, sowie denn auch sowohl Subjekt als Contrasubjekt öfters nur unvollständig in ihrer Tonführung und Tonverbindung erscheinen.

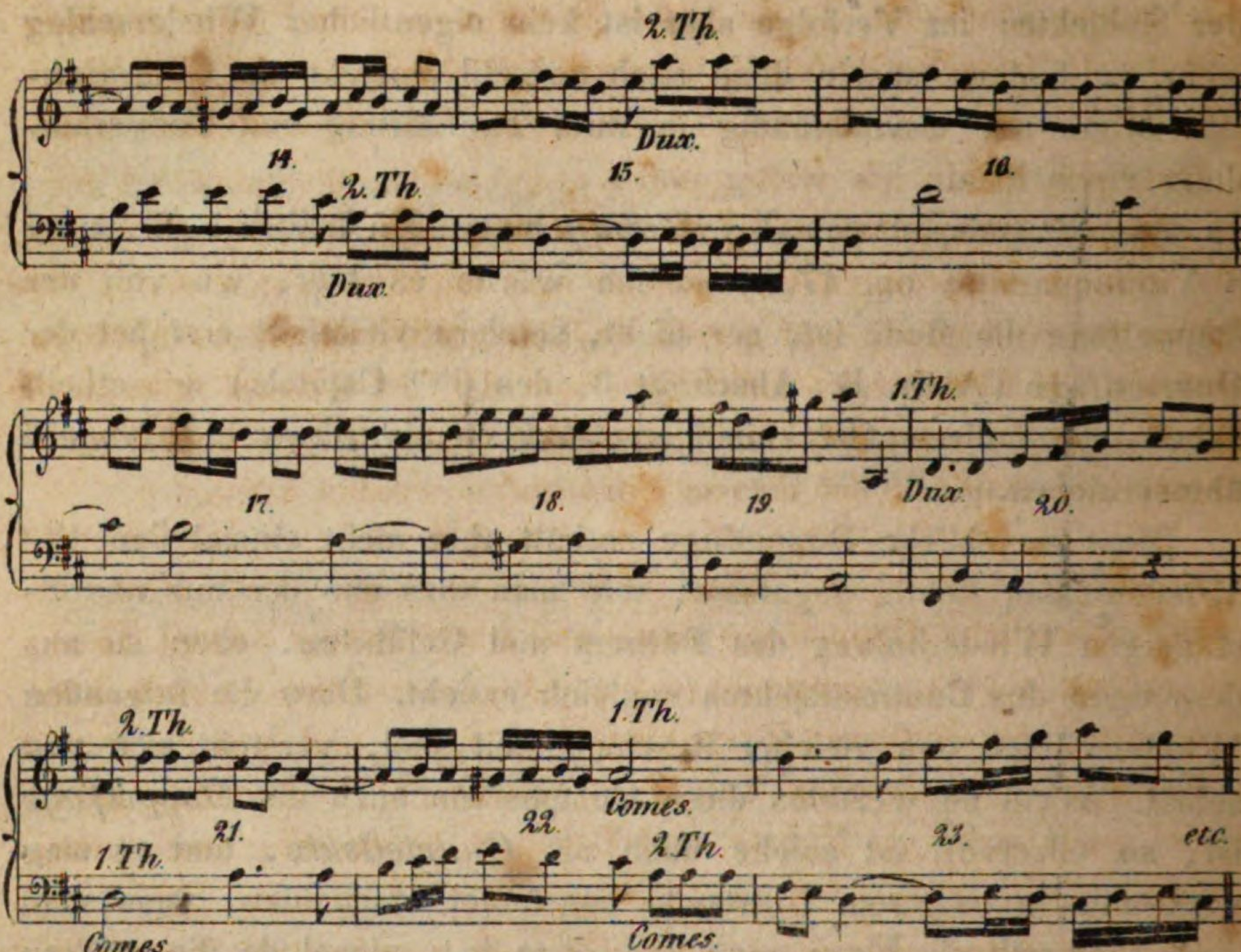
Das 3te Beispiel von *Jos. Haydn* bildet den letzten Satz seiner 3 Violinquartette op. 17., und ich würde es hier, wo von der Doppelfuge die Rede ist, gar nicht, sondern vielleicht erst bei der Quartettfuge (Abth. B. Abschnitt 3. des 6ten Capitels) mitgetheilt haben, wäre dieser Satz nicht ausdrücklich als *Fuga a 2 Sogetti* überschrieben.

Diese angebliche Doppelfuge enthält aber nicht einmal den 1ten Wiederschlag richtig abgefasst, wie man dies aus der nur unvollständigen Wiederholung des Führers und Gefährten, eben so aus derjenigen des Contrasubjektes sogleich ersieht. Dass die folgenden Wiederschläge von gleicher Beschaffenheit sind, versteht sich von selbst. Allein so werthlos diese Composition auch als *Doppelfuge* ist, so effectvoll ist solche doch als *Quartettsatz*, und es mag wohl nur in letzterem Umstande begründet erscheinen, dass man ihren Unwerth als *Fuge* ganz übersehen hat, zumal da die meisten Fugen, was nämlich ihre regellose Abfassung betrifft, gleichen Schlages sind.

§. 122.

Endlich will ich noch nachstehenden Anfang einer 2stimmigen Fuge von *Pepusch* mittheilen, in welcher sich wirklich 2 förmliche Themata befinden, von welchen das zweite erst nach beendigtem Vortrage des ersten, und zwar ebenfalls als Führer und Gefährte eintritt.





Marpurg, welcher diesen Tonsatz gleichsam als Muster einer 2 stimmigen Doppelfuge mittheilt, statt solchen als einen verunglückten Versuch anzuführen, wie weit es mit der früheren und zu seiner Zeit bestandenen so falschen (unrichtigen) Ansicht über die Fuge gekommen, dass man sogar die Einrichtung einer 4 stimmigen Fuge zum Vortrage für 2 Stimmen arrangiren zu können, geglaubt hat, würde dies sicher nicht gethan haben, wenn ihn die Autorität damaliger berühmter Tonsetzer nicht irre geführt hätte. *Pepusch* hatte nämlich seiner Zeit einen grossen Namen als Musikgelehrter und hat sich noch insbesondere durch die Stiftung der *Academy of ancien Music* in *London* berühmt gemacht; allein wie es um seine Ansicht von der Fuge gestanden hat, ist aus obigem Beispiel sattsam zu ersehen, da hier die Lächerlichkeit, mit *zwei* Stimmen die Wirkung einer 4 stimmigen Fuge herausbringen zu wollen, recht in's Auge fällt.

§. 123.

Was nun die Beispiele über diejenigen Arten der Fuge betrifft, welche aus dem Grunde von einigen Tonlehrern zu den *Doppelfugen* gezählt werden, weil dabei der Gefährte in vergrösserten oder verkleinerten Noten gegen den Führer oder sonst auf eine

verschiedene Art eintritt, so gehören solche, dem Plane gegenwärtigen Lehrbuches zufolge, in den 4ten Abschnitt des 7ten Capitels.

Dagegen werde ich weiter unten einiges über diejenige Art der Doppelfugen sagen, bei welchen das 2te Thema aus irgend einer Veränderung entsprungen ist, welche man mit den Noten des 1ten Themas vorgenommen, und werde endlich auch noch solche Muster gleichsam als Fingerzeige aufstellen, wie das *2te Thema* in seiner Taktart oder Tonart ganz verschiedenartig gegen das 1te Thema abgefasst, und dennoch mit diesem *verbunden* werden kann.

§. 124.

Die eigentliche Doppelfuge muss also, wie gesagt, *zwei* Themata enthalten [114]), von welchen ein jedes zuerst einzeln nach den Vorschriften der einfachen Fuge eingeführt wird, und welche dann im Verfolge eines solchen Tonsatzes gleichzeitig verbunden, aber *hierbei* auch stets als Führer und Gefährte behandelt, erscheinen müssen.

Da nun jeder contrapunktische Tonsatz wenigstens 2stimmig seyn muss, mithin es schon in dieser Berücksichtigung keine *einstimmige* [115]) Fuge geben kann, das *Thema* der Fuge aber auch jederzeit als Führer und Gefährte auftreten muss, wenn man von einem *Wiederschlage* in der Fuge sprechen will, so ergibt es sich von selbst, dass eine *Doppelfuge* nicht unter 4 Stimmen gesetzt werden kann, indem sie gewissermassen als Vereinigung zweier (oder mehrerer) einfachen Fugen zu betrachten ist.

Ich würde daher die Anführung der vorhergegangenen Beispiele einer 2- und 3stimmigen Doppelfuge ganz weggelassen haben, wenn nicht Männer von musikalischer Autorität, wie z. B. *Marpurg*, die Unschicklichkeit begangen hätten, von 2- und 3stimmigen sogenannten Doppelfugen zu sprechen, und Beispiele derselben anzuführen, welche nunmehr der Leser sattsam zu würdigen wissen wird, ohne darum eben so wenig als ich, deren musikalischen Werth zu verkennen.

114) Es soll hierdurch nicht gesagt seyn, dass man nicht auch 3 und wohl sogar 4 Themata in einer Doppelfuge anbringen könne, allein es sind deren *zwei* schon hinlänglich, zumal, wenn solche auch *kunstgemäss richtig* behandelt werden. — Hierüber weiter unten ein Mehreres.

115) Eine Fuge kann zwar zum Vortrage für ein einzelnes Instrument, und selbst für *eine* Violine, ihrer Doppelgriffe wegen, geschrieben werden; allein sie ist darum noch keine *einstimmige* Fuge zu nennen.

§. 125.

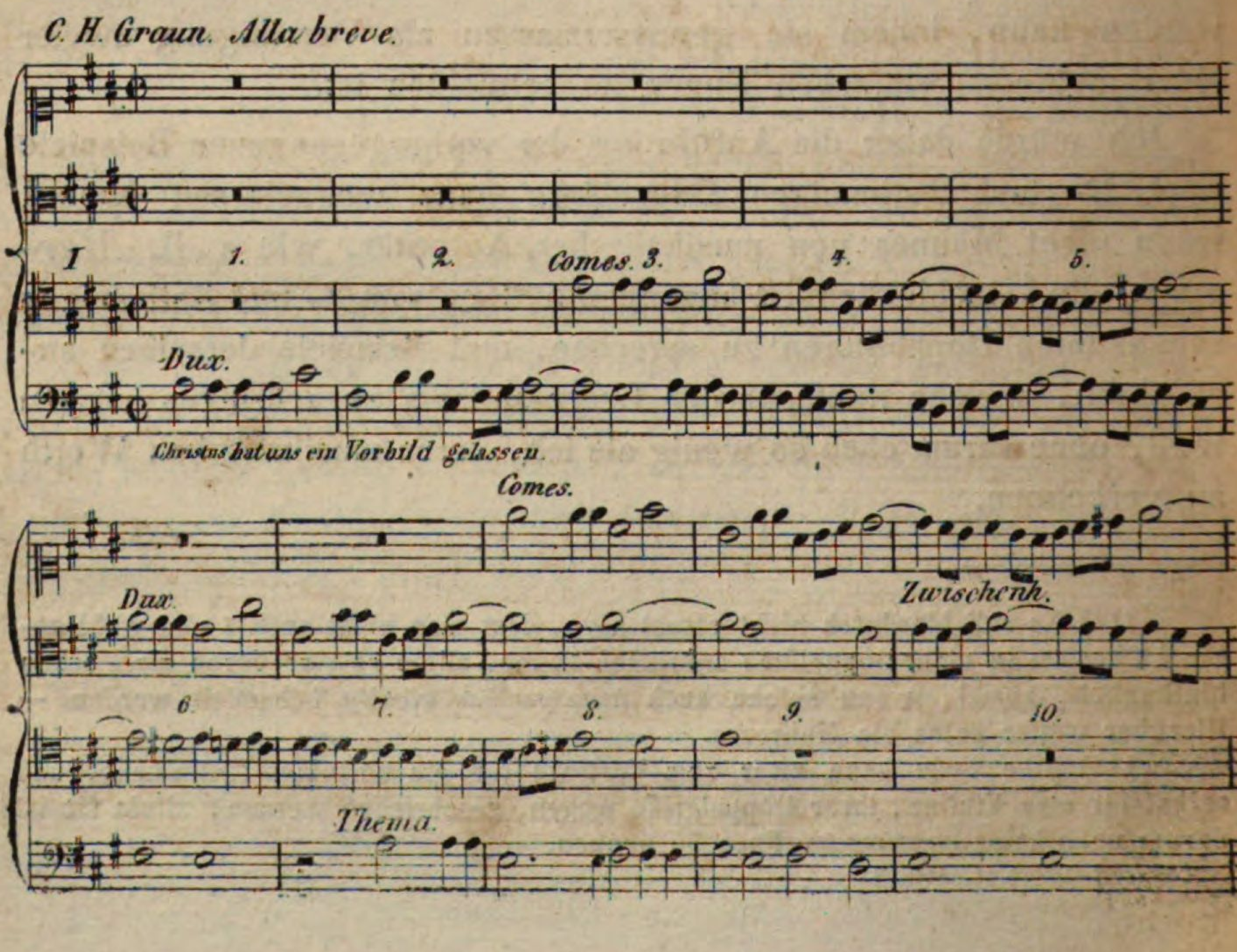
Eine Doppelfuge muss also, wie eben gesagt, 2 selbstständige Themata besitzen, und jedes derselben wenigstens in 2 regelmässig abgefassten Wiederschlägen vorgetragen werden.

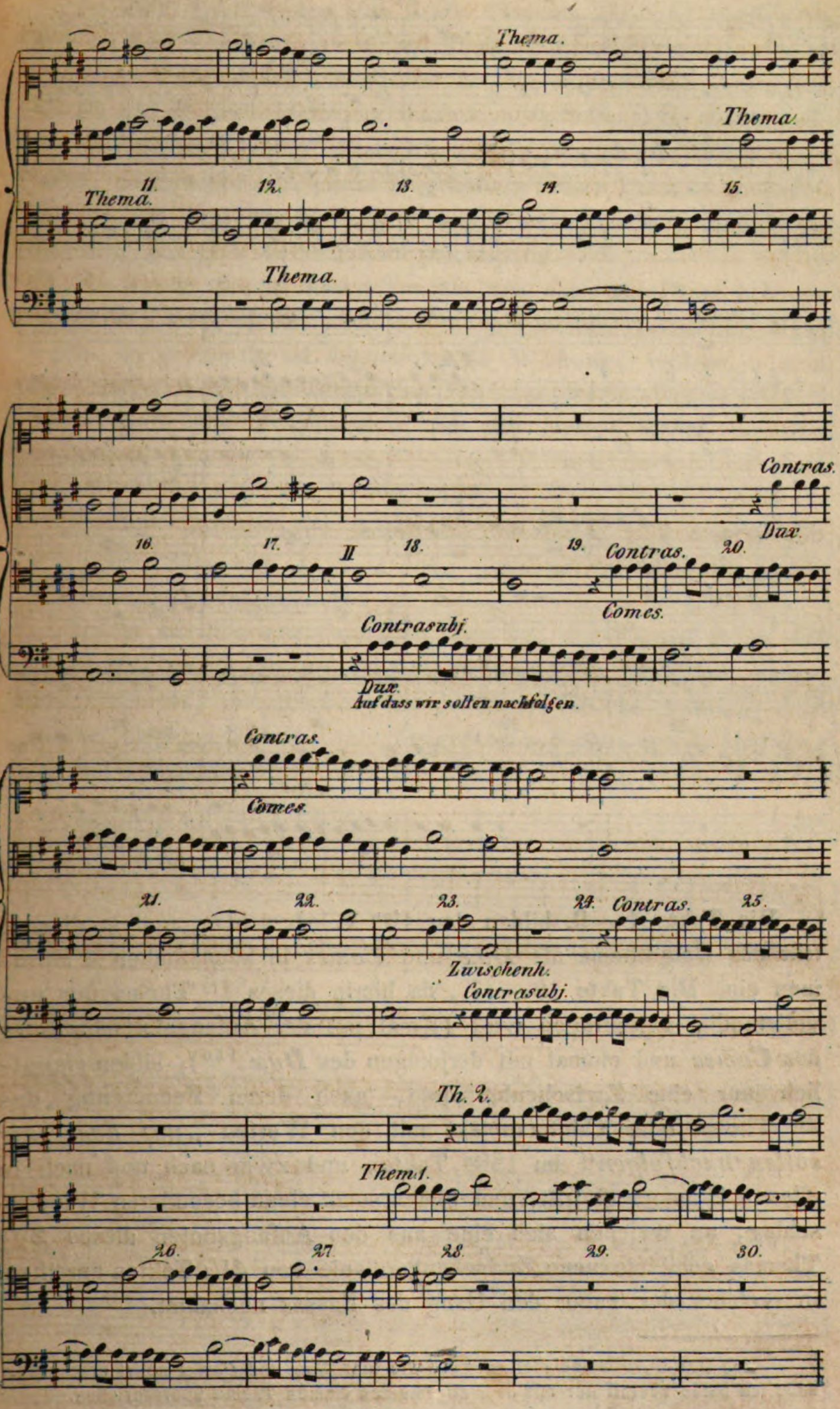
Der *erste* Wiederschlag muss das betreffende Thema, und zwar in seiner Eigenschaft als Führer und Gefährte, von sämmtlichen an der Ausarbeitung der Doppelfuge Theil nehmenden Stimmen vorgetragen enthalten; und da hier der *erste Eintritt* des 2ten Themas — in dieser seiner Eigenschaft — wiederum als *erster* Wiederschlag zu betrachten ist, so muss auch dieser von derselben Beschaffenheit wie der *anfangende* Wiederschlag seyn.

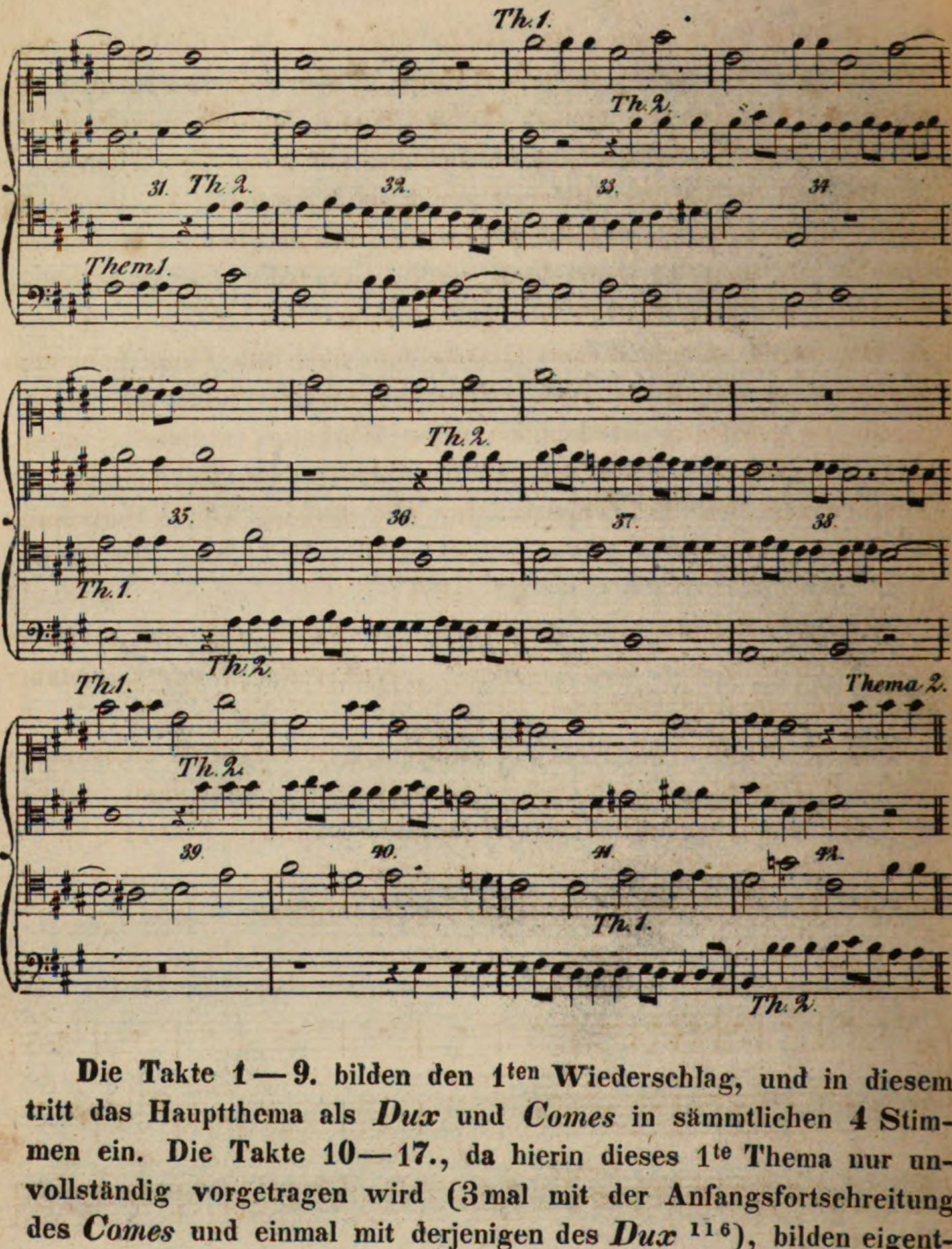
Die übrigen Wiederschläge, mit Ausnahme des *letzten*, dessen Stimmen jederzeit vollzählig seyn müssen, können aber, so wie auch bei der einfachen Fuge, von weniger Stimmen vorgetragen werden, und nur derjenige Wiederschlag, welcher die *erste Vereinigung beider Themata* enthält, muss wiederum vollzählig in seinen Stimmen seyn. —

§. 126.

Die früher schon besprochene Fuge von *Graun „Christus hat uns ein Vorbild gelassen"*, da solche zugleich als Doppelfuge bekannt ist, mag als erstes Beispiel dienen, wie man 2 Themata zuerst einzeln und dann miteinander verbunden eintreten lassen kann, z. B.




Thema.
Thema.
11. Thema.
12.
13.
14.
15.
Thema.
Contras.
Dux.
16.
17.
II
18.
19.
Contras.
20.
Comes.
Contrasubj.
Dux.
Auf dass wir sollen nachfolgen.
Contras.
Comes.
21.
22.
23.
24.
Contras.
25.
Zwischenh.
Contrasubj.
Th. 2.
Them.1.
26.
27.
28.
29.
30.



Die Takte 1—9. bilden den 1ten Wiederschlag, und in diesem tritt das Hauptthema als *Dux* und *Comes* in sämmtlichen 4 Stimmen ein. Die Takte 10—17., da hierin dieses 1te Thema nur unvollständig vorgetragen wird (3 mal mit der Anfangsfortschreitung des *Comes* und einmal mit derjenigen des *Dux* [116]), bilden eigentlich nur eine Zwischenharmonie, nach deren Beendigung das 2te Thema oder Contrasubjekt mit den Worten *„auf dass wir sollen nachfolgen"* im 18ten Takte, und zwar nach und nach in allen 4 Stimmen eintritt, und bilden somit einen besonderen Wiederschlag, an welchen sich eine aus den Anfangsnoten dieses 2ten Themas gebildete neue Zwischenharmonie von 4½ Takten anreihet, in welcher der Tenor den Gang des Basses nachahmt.

116) Der Unvollständigkeit wegen, wie hier *Dux* und *Comes* notirt erscheinen, habe ich beide überall nur mit dem allgemeinen Namen *Thema* überschrieben.

Im 28ten Takte treten nun *beide* Themata ein, und bleiben von hier an bis zum Schlusse dieser Fuge, 2 kurze Zwischensätze abgerechnet, in welchen einmal das 2te Thema und das anderemal das 1te Thema in Nachahmungen erscheinen, mit einander verbunden.

Da nun im Verfolge dieser Fuge kein eigentlicher Wiederschlag mehr, noch sonst eine solche Verbindung beider Themata vorkommt, welche als *neu* zu betrachten wäre, so habe ich vorstehende Notirung mit dem 42ten Takte geschlossen.

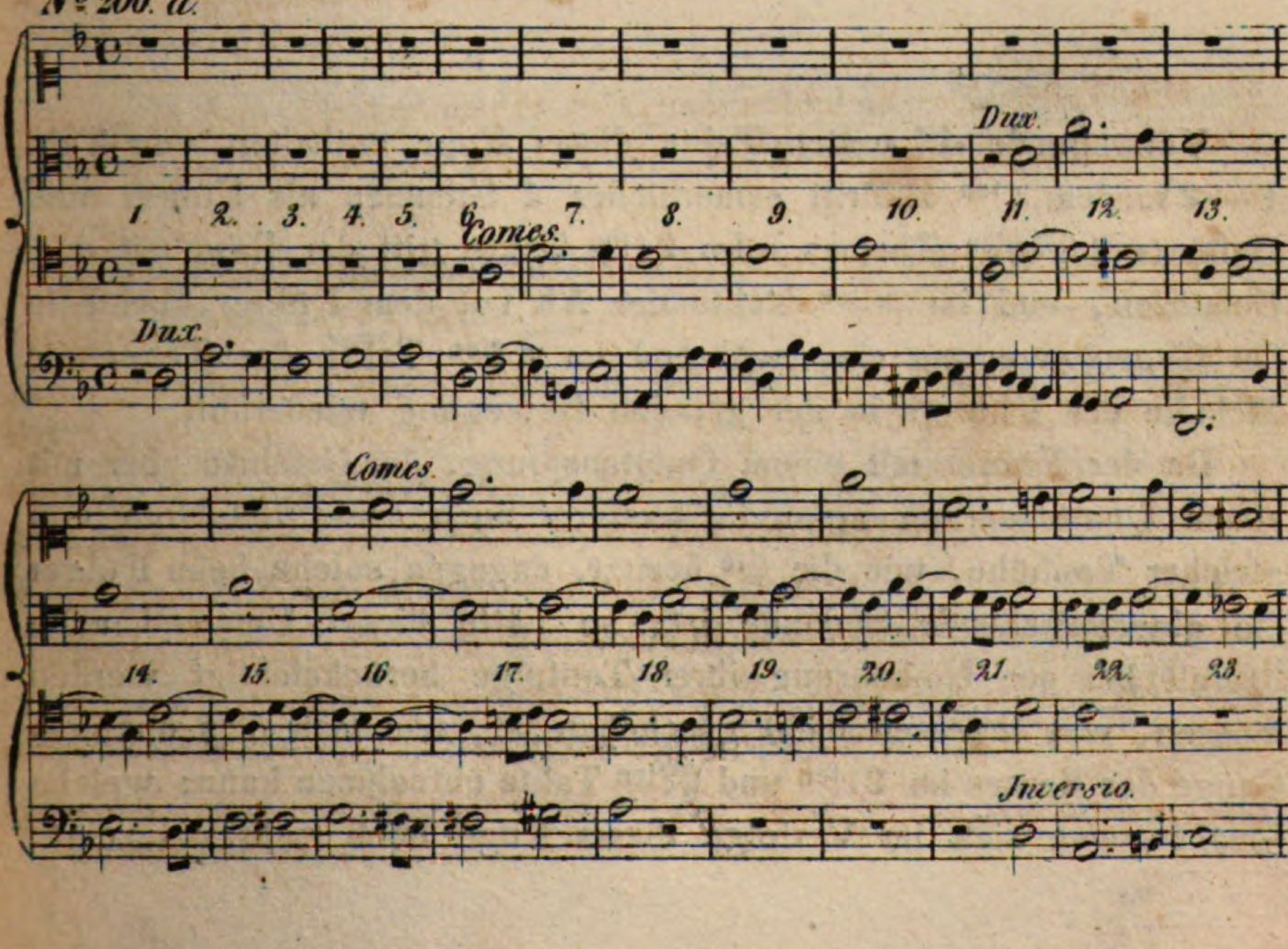
So wenig streng dieser Tonsatz nun auch als *Fuge* behandelt erscheint, wesshalb er auch schon so mancher Anfechtung unterlegen, so grossartig ist dennoch seine Wirkung, welche er auch, aber freilich ganz abgesehen von der unpassenden Deklamation der Texteswortе des 2ten Themas, für alle fernere Zeiten bewähren wird. —

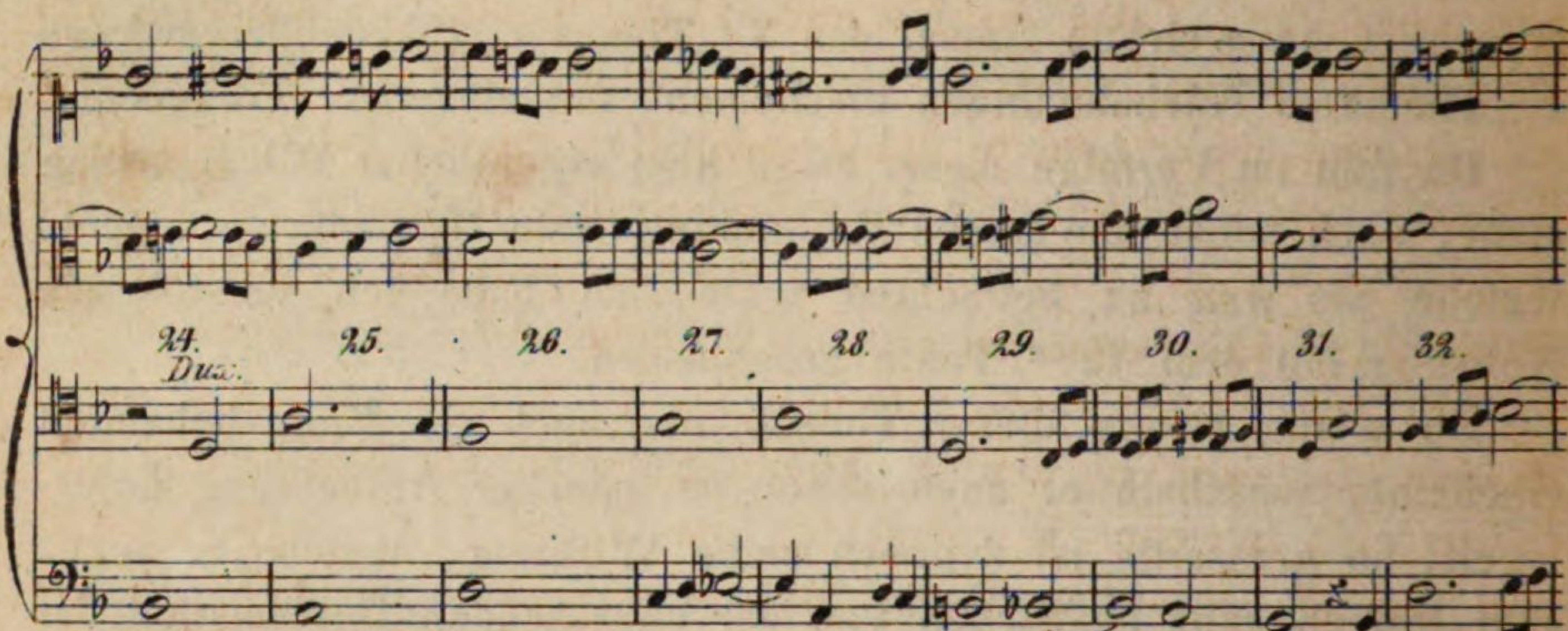
§. 127.

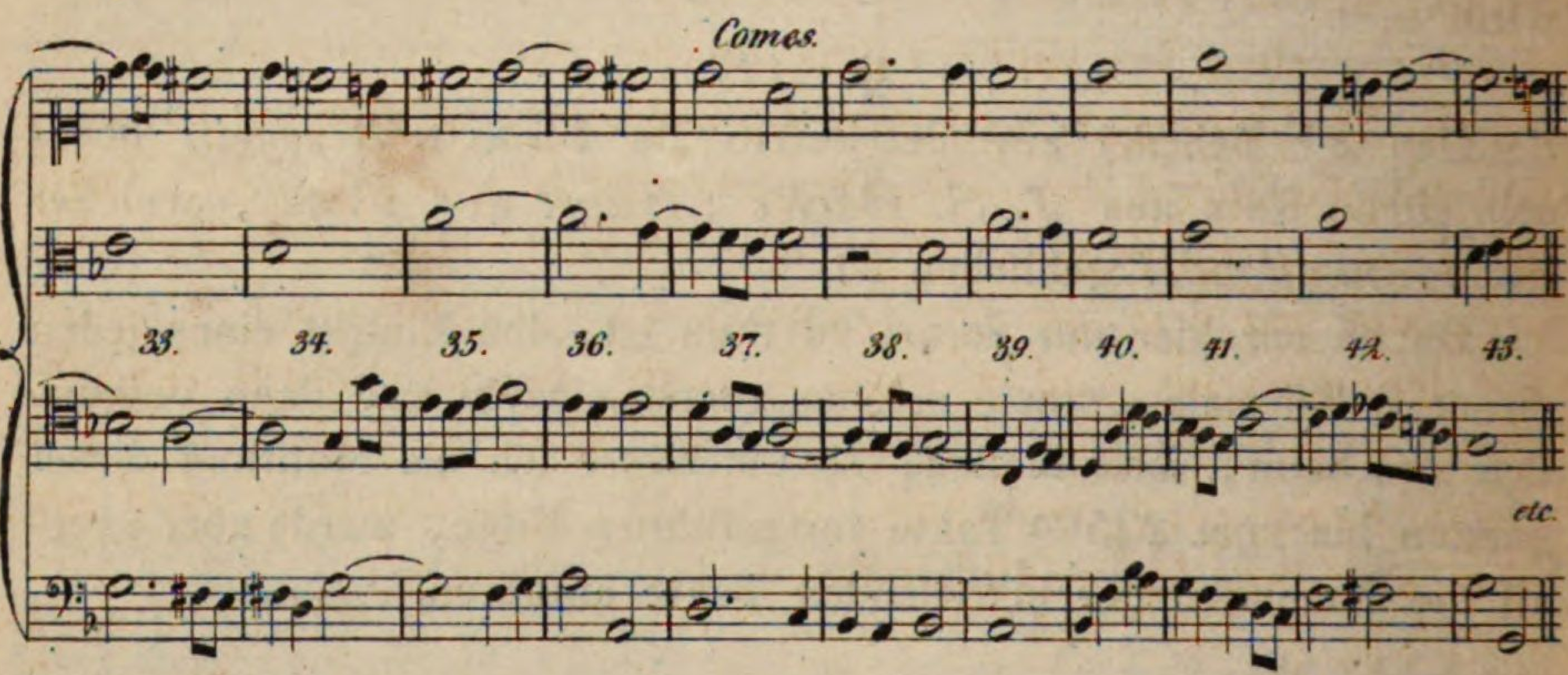
Das 2te Beispiel sey der letzte als *Fuga a 3 sogetti* überschriebene Satz aus *J. S. Bach's „Kunst der Fuge"*, welcher leider *unvollendet* geblieben ist.

Da es mir hier nur darum zu thun ist, den Eintritt eines jeden dieser 3 Themata, sowie solcher zuerst einzeln und dann verbunden erscheint, mitzutheilen; so unterlasse ich die Notirung dieser ganzen bis zum 235ten Takte fortgeführten Fuge, werde aber überall die Nummern der betreffenden Takte anführen.

J. S. Bach.
No 200. a.







Vorstehende 43 ersten Takte dieser Fuge enthalten von Takt 1—21. den 1^{ten} Eintritt sämmtlicher 4 Stimmen als Führer und Gefährte des 1^{ten} Themas. Im 21^{ten} Takte tritt der Bass mit dem Gefährten, und im 30^{ten} Takte der Alt mit dem Führer, beide in der Gegenbewegung ein, während im 24^{ten} Takte der Tenor die Melodie des Führers in der geraden Bewegung wiederholt.

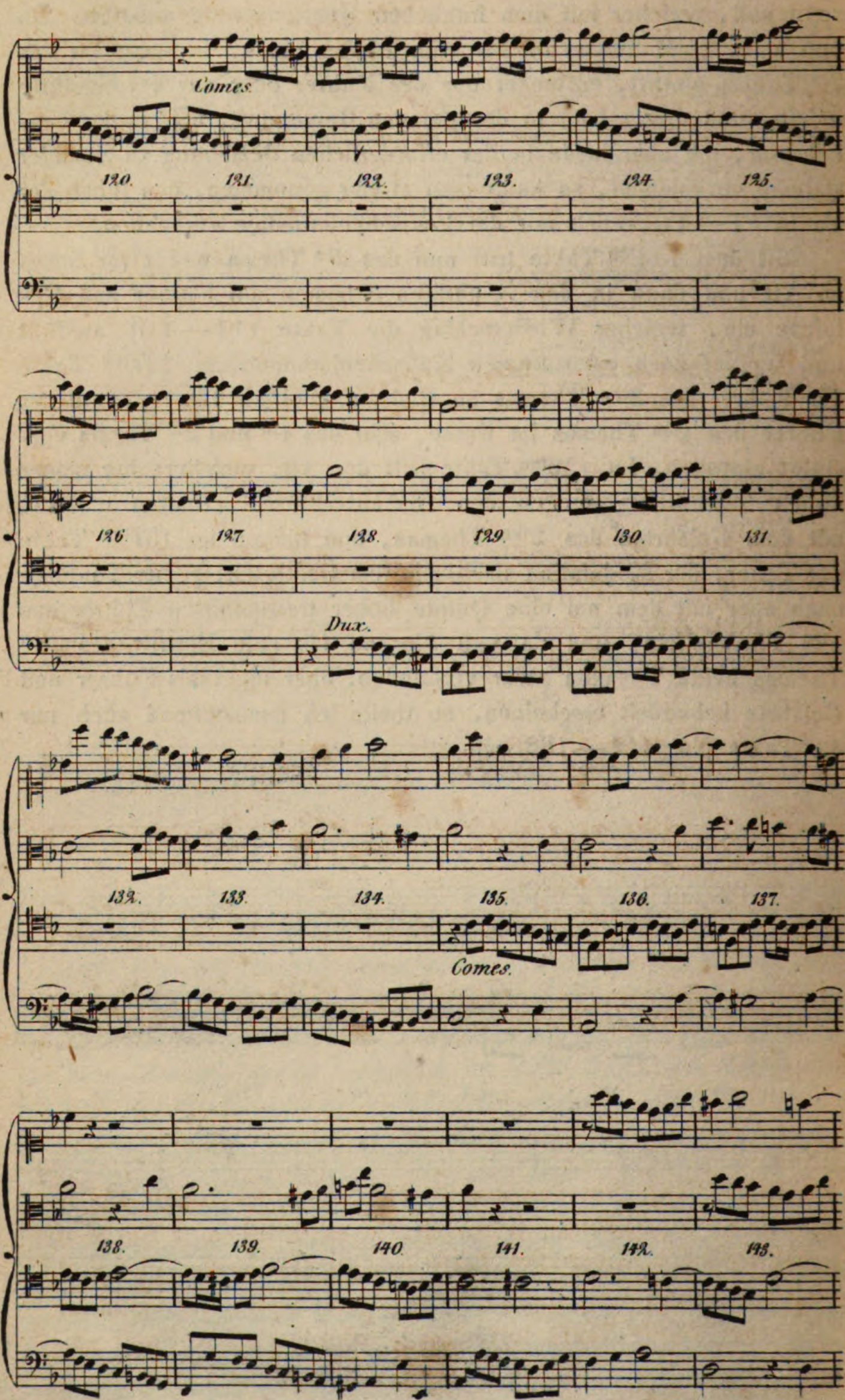
Da der Führer mit einem Quintensprung, der Gefährte aber mit einem Quartensprung anfängt, letzterer auch seine 3^{te} Note von gleicher Tonhöhe, wie die 2^{te} besitzt, dagegen solche beim Führer die abwärtsgehende Secunde ist, so hätte dieser Umstand auch überall bei der Umkehrung ihrer Tonfolge berücksichtigt werden müssen, was indessen nicht geschehen ist, wie man dies aus dem Gange des Basses im 21^{ten} und 22^{ten} Takte entnehmen kann; welche Inconsequenz sich im Verfolge dieser Fuge noch mehrmals zeigt,

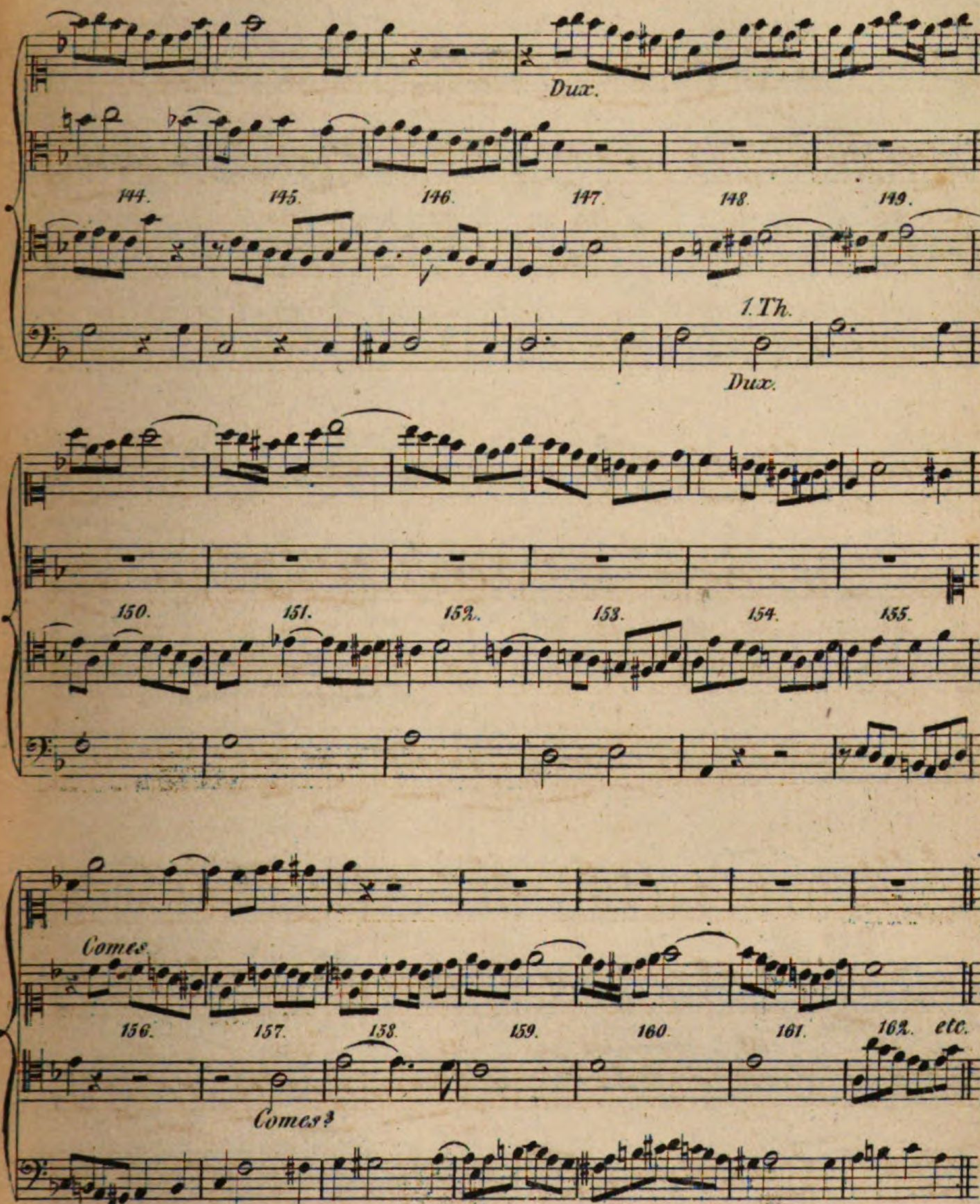
so dass man oft nicht weiss, ob es der Führer oder der Gefährte seyn soll, welcher mit dem fraglichen Quartensprung anfängt. Da nun vom 21^{ten} Takte an bis zum 114^{ten} Takte, in welchem das 2^{te} Thema eintritt, entweder nur der Führer oder nur der Gefährte *allein*, und dieser bald in der geraden Bewegung, bald in der Umkehrung, nie aber beide in der erforderlichen Beziehung zu einander stehend vorkommen, so kann man streng genommen, den Inhalt der Takte 21 — 113. auch nur der Zwischenharmonie zurechnen.

Mit dem 114^{ten} Takte tritt nun das 2^{te} Thema und zwar zuerst im Alt und dann in den 3 übrigen Stimmen als Führer und Gefährte ein, welcher Wiederschlag die Takte 114 — 140. ausfüllt und worauf nach einer kurzen Zwischenharmonie im 147^{ten} Takte der Führer des 2^{ten} Themas im Diskant, und im 148^{ten} Takte der Führer des 1^{ten} Themas im Basse, also das 1^{te} und 2^{te} Thema vereinigt eintreten. Im 156^{ten} Takte tritt der Alt, welcher aber seiner hohen Tonführung wegen den Diskantschlüssel erhalten musste, mit dem Gefährten des 2^{ten} Themas, und hierauf im 157^{ten} Takte der Tenor, der Modulation nach mit dem Gefährten, seiner Tonfolge nach aber mit dem um eine Quinte höher transponirten Führer des 1^{ten} Themas ein, und da von hier an bis zum Eintritt des 3^{ten} Themas beide Themata zwar verbunden, aber nicht als Führer und Gefährte behandelt erscheinen, so theile ich nachstehend auch nur die Takte No. 114 — 162. mit.

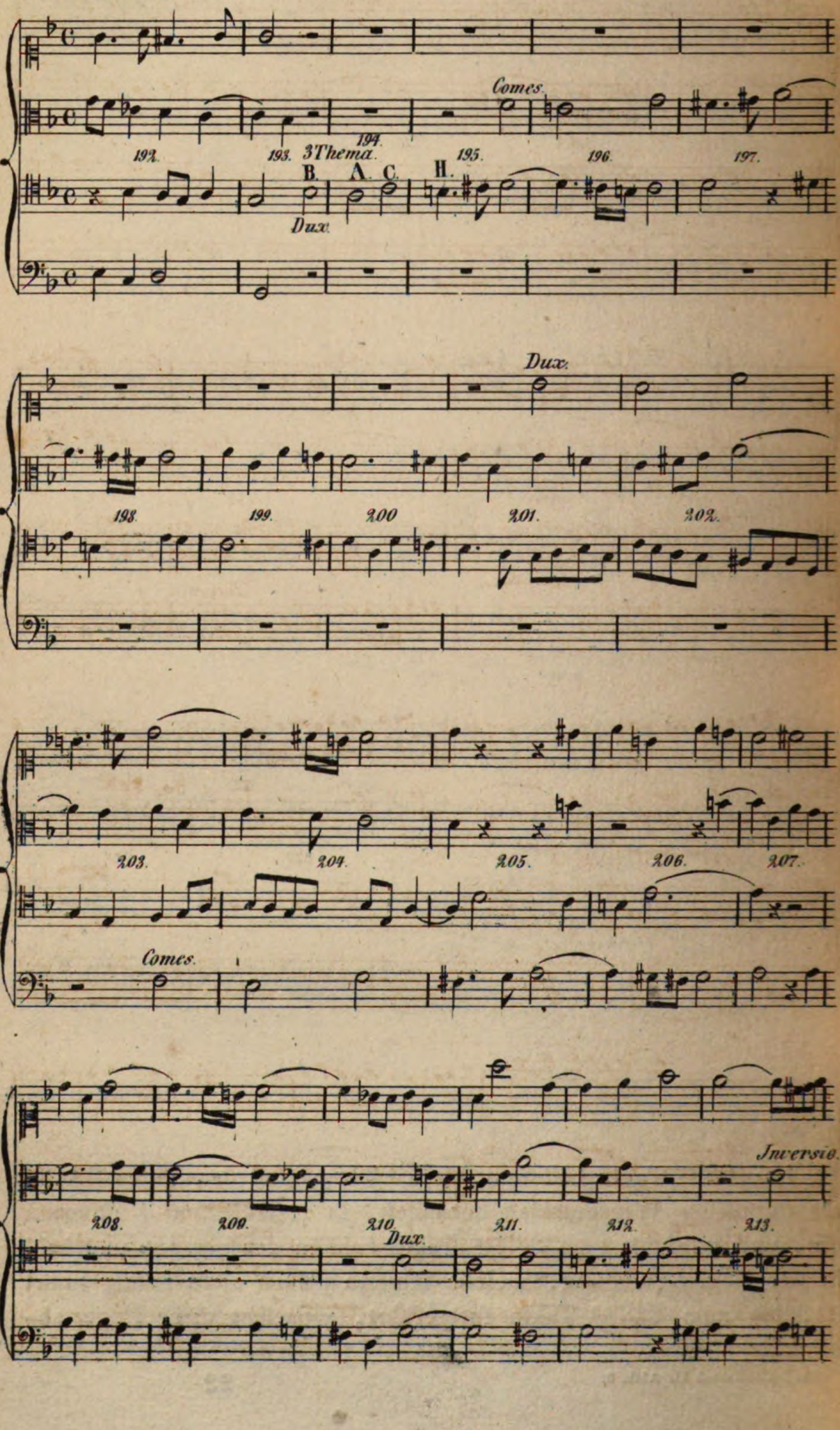
200. *b.*

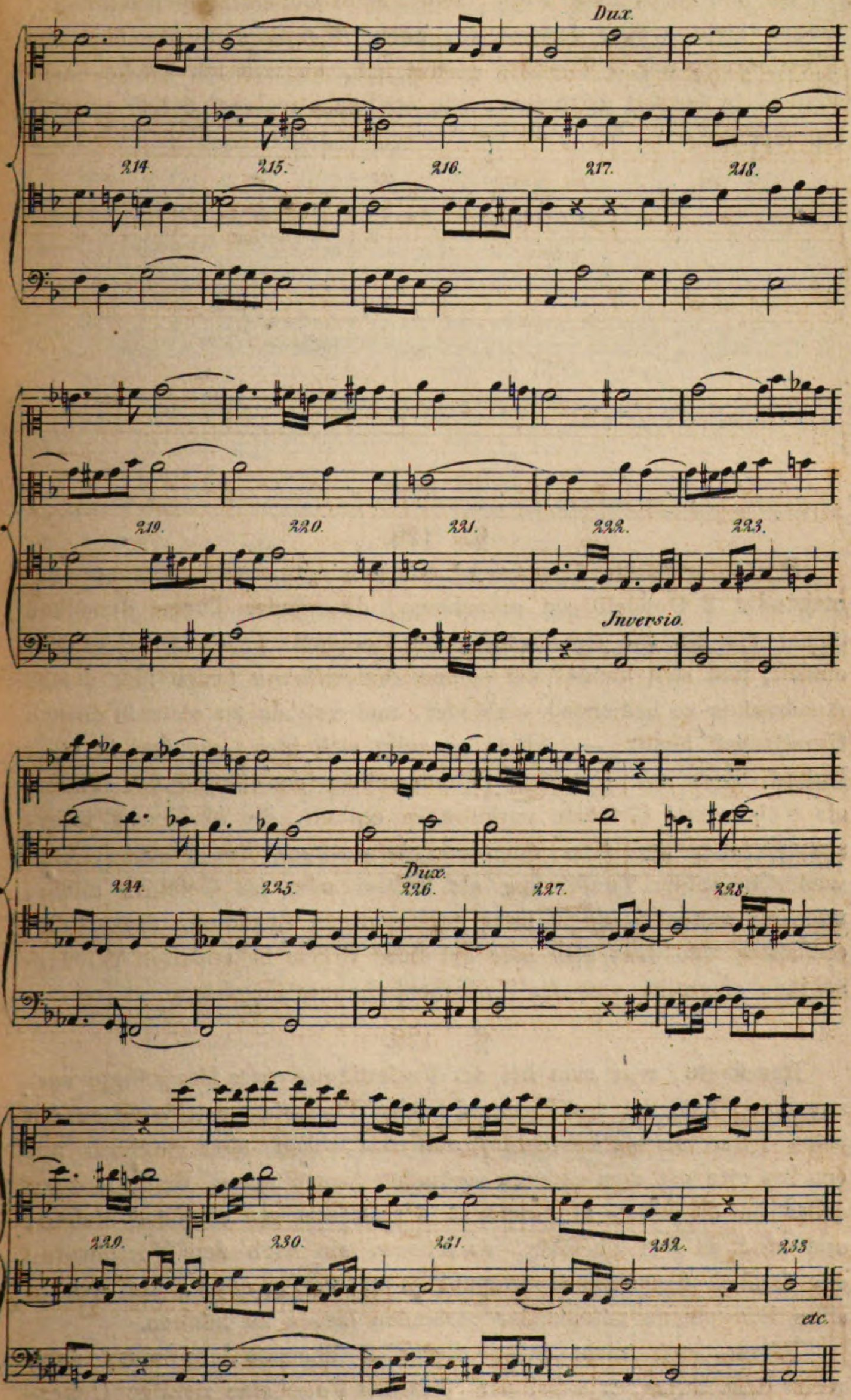



Comes.
120. 121. 122. 123. 124. 125.
126. 127. 128. 129. 130. 131.
Dux.
132. 133. 134. 135. 136. 137.
Comes.
138. 139. 140. 141. 142. 143.

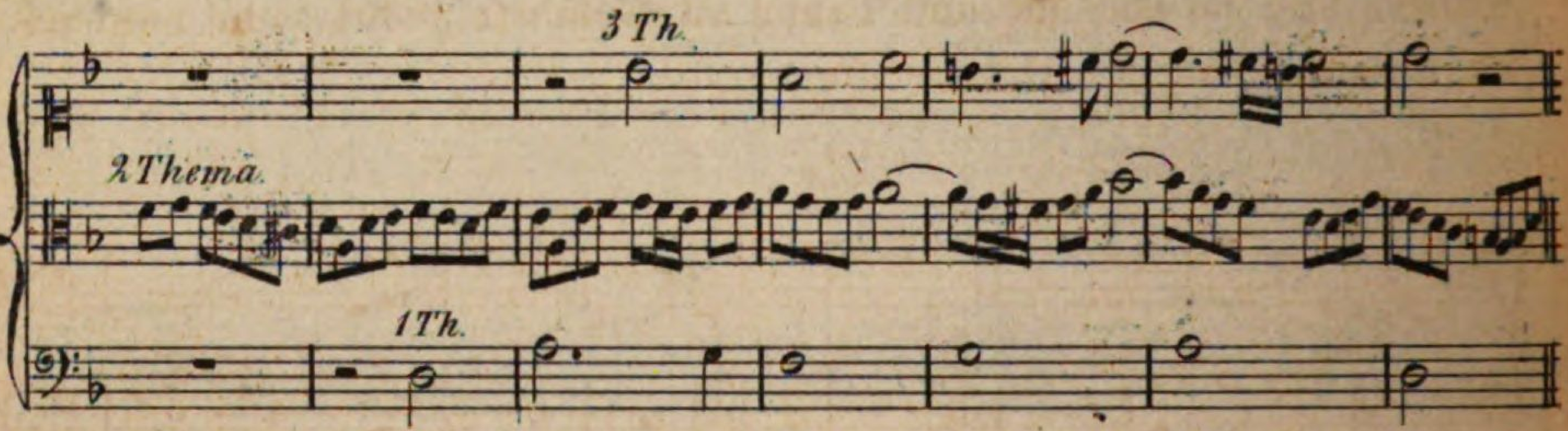


Im 193ten Takte tritt nun das 3te Thema mit den Noten **BACH** als förmlicher Wiederschlag behandelt, in sämmtlichen 4 Stimmen ein, und wird bis zum 233ten Takte bald in der geraden und bald in der Gegenbewegung, welche letztere jedoch nicht richtig notirt ist, bis zum 233ten Takte fortgeführt, woselbst diese Fuge abbricht.


Comes.
192.
193.
3 Thema.
194.
B. A. C. H.
195.
196.
197.
Dux.
Dux.
198.
199.
200
201.
202.
203.
204.
205.
206.
207.
Comes.
Inversio.
208.
209.
210.
Dux.
211.
212.
213.


Dux.
214. 215. 216. 217. 218.
219. 220. 221. 222. 223.
Inversio.
Dux.
224. 225. 226. 227. 228.
229. 230. 231. 232. 233
etc.

Da nun *Bach* diese Fuge, seiner damals eingetretenen Krankheit wegen nicht weiter fortgesetzt, auch *Marpurg* nichts über die *Vereinigung* der 3 Themata gesagt hat, so will ich solche nachstehend in der Art mittheilen, wie sie höchstwahrscheinlich entworfen war.



§. 128.

Der aufmerksame Leser wird aus den mitgetheilten Sätzen vorstehender 2 Doppelfugen entnehmen, dass jedes Thema derselben immer als ein für sich bestehender Hauptsatz (einer Quintenfuge) eintritt, und sich hierauf mit seinem *Nebenthema* (mich hier dieses Ausdruckes zu bedienen) verbindet, und von da an stets in dessen Gesellschaft bleibt. — Allein es zeigt sich hier, wie fast in allen Fugen, dass nur der *erste* Wiederschlag das betreffende Thema als Führer und Gefährte vorgetragen enthält, die übrigen Wiederschläge aber nur diese oder jene Anwendung des Themas, entweder in seiner Tonführung als Führer oder als Gefährte allein, und nur selten *beide* in ihrer gegenseitigen Beziehung dargestellt, enthalten, und dass also *alle* auf diese Weise behandelten Wiederschläge eigentlich nur der Zwischenharmonie angehören.

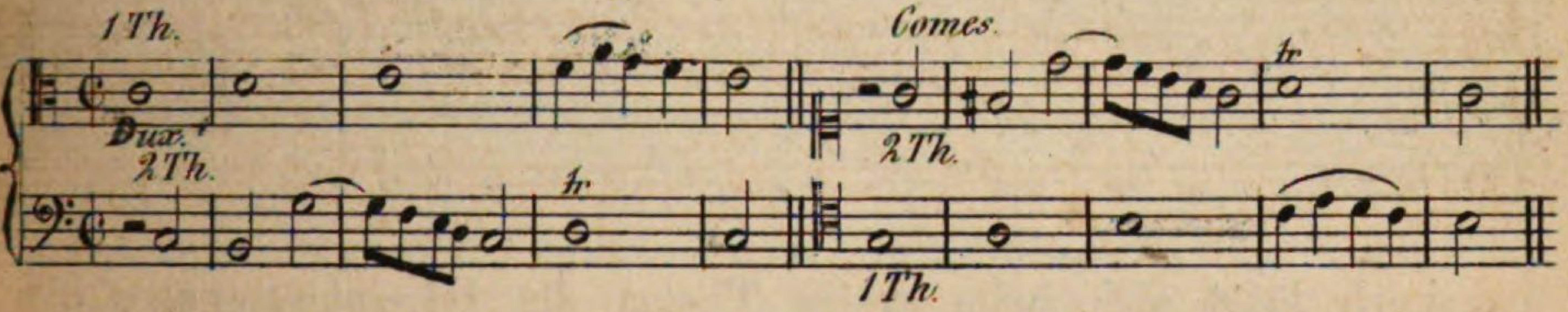
§. 129.

Das Erste, was man bei der Verfertigung einer Doppelfuge vorzunehmen hat, ist der Entwurf beider Themata, von welchen ein jedes zwar als *selbstständig* auftreten, sich aber zugleich auf das Innigste mit dem anderen verbinden lassen muss. Beide müssen daher im doppelten Contrapunkt der Octave zu einander stehen, und sind es drei Themata, so müssen sie nach den Vorschriften des dreifach doppelten Contrapunktes entworfen seyn, um sich in allen Stimmlagen miteinander verbinden lassen zu können.

Wenn auch nicht jedes dieser 2 Themata, so muss doch wenigstens *eines*, wie bei der einfachen Fuge eine richtige Ueber-

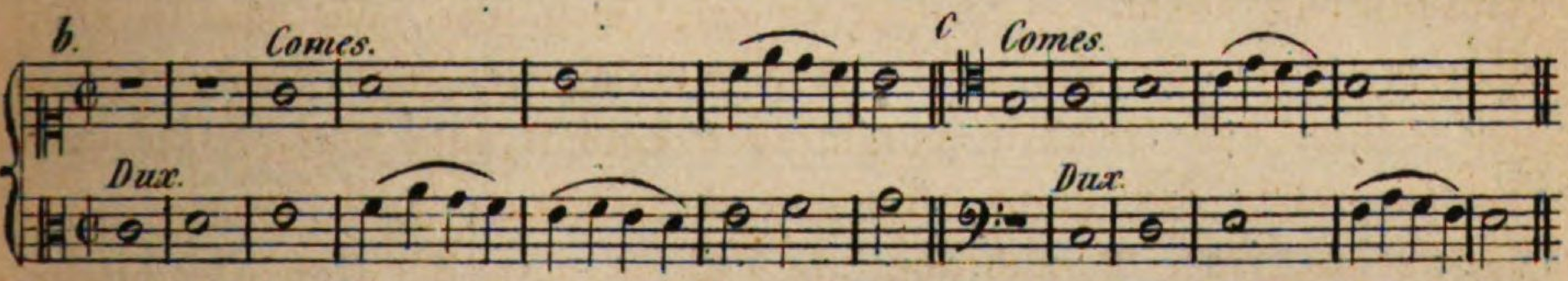
tragung in die betreffende Parallel-Moll- oder Durtonart (sofern es keine Singfuge ist, deren Texteswörte dieser Transposition entgegen wären), ferner die Anwendung der strengen oder freien Gegenbewegung, der Vergrösserung oder Verkleinerung und jeden Falles einige Engführungen gestatten.

Man sehe z. B. folgende 2 Themata, im Alt und Bass als Führer und im Diskant und Tenor als Gefährte notirt, und zugleich im Contrapunkt der Octave umgekehrt.

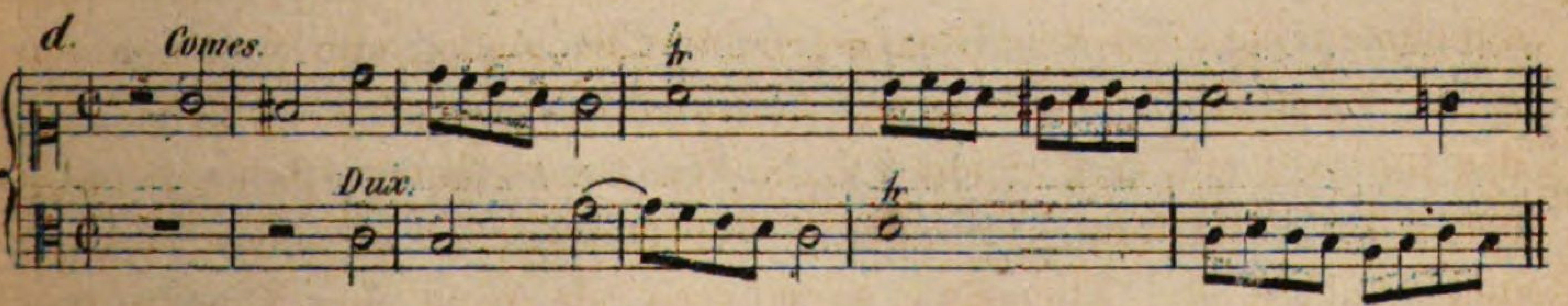


Dass beide Themata die Versetzung in die Molltonart gestatten, ersieht man sogleich.

Das erste Thema lässt nun nachstehende 2 Engführungen zu, die erste mit dem anfangenden Führer, die zweite, welche aber nur in der Mitte der Fuge anzuwenden wäre, mit dem anfangenden Gefährten.

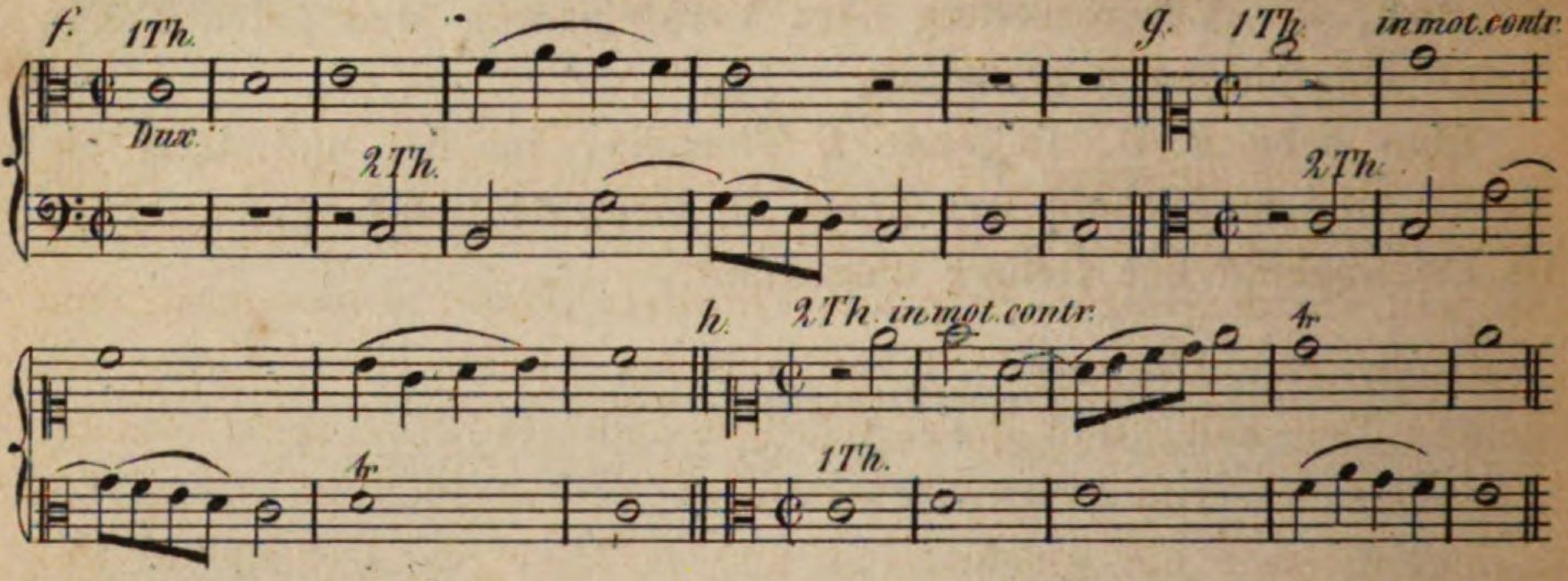


Als Engführungen des 2ten Themas könnte man nachstehende gebrauchen, welche aber, da sie unvollständig sind, nur der Zwischenharmonie zuzutheilen wären.

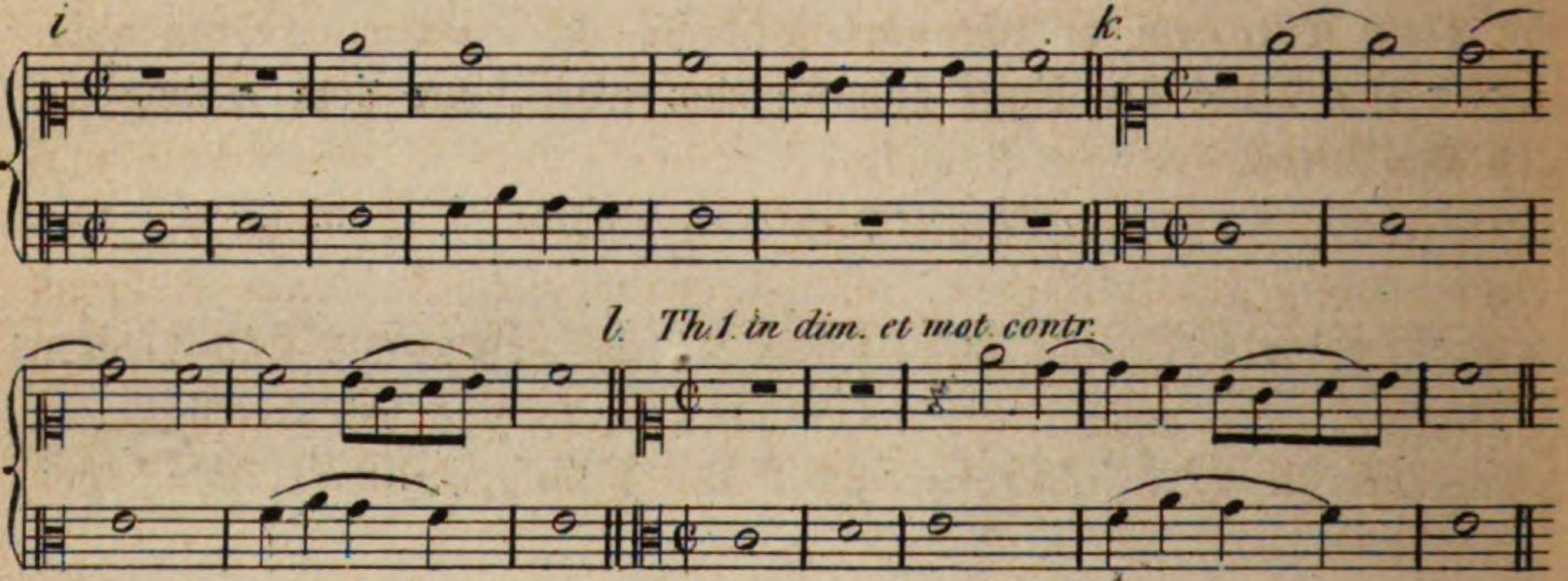




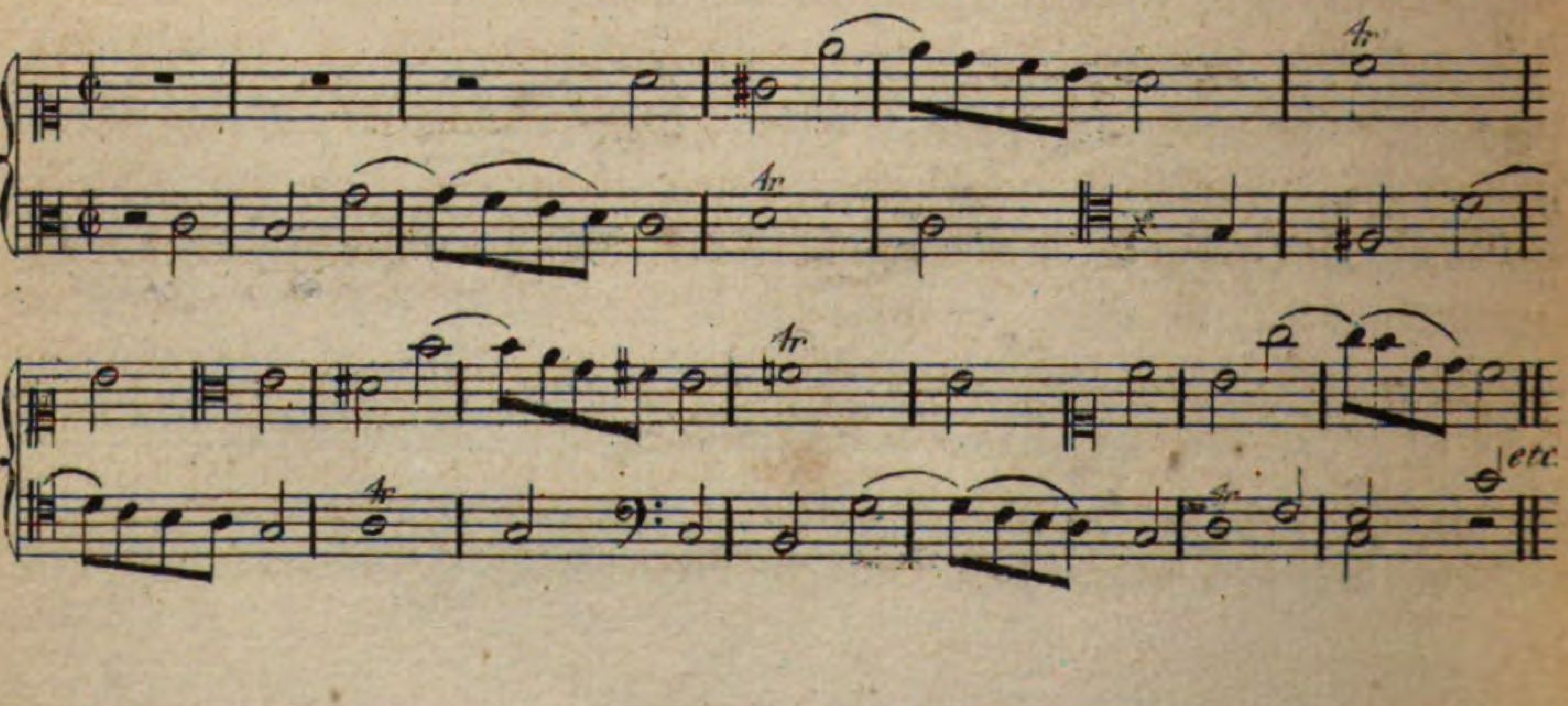
Als eine weitere Verbindung beider Themata, wobei einmal das 1te, das anderemal das 2te Thema in der strengen Gegenbewegung vorkommt, kann man folgende betrachten.



Auch lässt sich beim ersten Thema die Gegenbewegung als Nachahmung und zugleich einmal in der Syncopation, sowie auch durchgängig in der Verkleinerung anbringen, z. B.



Auch lässt sich das 2te Thema in Nachahmungen zu Durchführungen ungefähr auf nachstehende Art benutzen.



Und so wird man bei Zeit und Muse noch eine Menge Zergliederungen des einen und andern Themas zur Anwendung bei der Zwischenharmonie finden, um einer hiernach auszuarbeitenden Doppelfuge Mannigfaltigkeit genug zu geben.

§. 130.

Was nun diejenige Art der Doppelfuge betrifft, deren 2tes Thema aus einer Vergrösserung der Noten des 1ten Themas gebildet wird, so will ich denjenigen Satz aus *Händels Messias* hier mittheilen, welchen *Dr. Burney* [117]) für eine der künstlichsten Fugen der neuern Zeit hält, und dabei wörtlich anführt: „um seine Talente „in aller Art von Schwierigkeiten zu versuchen, aus deren Be„siegung sich die gelehrtesten und mühsamsten Canonisten und „Fugisten des 15ten und 16ten Jahrhunderts eine Ehre machten, „hat *Händel* diesen Chor in der bei den alten Theoretikern soge„nannten *prolatione minori* gesetzt, in welcher die Replik auf „ein gegebenes Thema zwar in ähnlichen Intervallen, aber in Noten „von verschiedenem Gehalte gemacht wird.“

Und *Eschenburg* fügt nun noch hinzu: „Da nun Kenner der „Musik die Schwierigkeit gehörig schätzen können, ein Thema zu „finden, welches zur Begleitung seiner selbst in verstärkten und „verminderten Noten dienen kann, so empfehle ich ihnen die Un„tersuchung dieses Satzes, und sie werden sehen, dass während „der Zeit, da die eine Stimme das Thema in Vierteln und Achteln „vorträgt, die andere es immer in Achteln und Sechszehntheilen „wiederholt; eine vor etwa 200 Jahren angestellte Uebung des „Scharfsinnes.“ —

Was nun in der fraglichen Beziehung von diesem *Händel'schen* Satze zu halten ist, mag man aus nachstehender Mittheilung des Themas bei *a*, und der Anwendung dieser vermeintlich so schwierigen Arbeit bei *b*, *c* und *d* entnehmen, woraus hervorgeht, dass die anfangende ¼ Note A einmal in ihrer Octave und das anderemal mit ihrer Quinte, die folgenden Viertelnoten D, A, H und Fis aber das einemal mit ihrer Oberterz und das anderemal mit ihrer Unterterz harmonisch verbunden (also nach den von mir aufgestellten Hauptregeln des Contrapunktes der Duodezime behandelt) erscheinen, z. B.

117) *Dr. Burney's* Nachricht von *G. F. Händel's* Lebensumständen und der ihm zu London im Mai und Juni 1784 angestellten Gedächtnissfeier. Aus dem Englischen übersetzt von *J. J. Eschenburg*, Berlin und Stettin 1785.



Alle weiteren Verbindungen beider Themata bestehen nur in einer Transposition derselben, nicht aber in einer verschiedenartigen Engführung, welche indessen auch nicht nothwendig erscheint, da das Ganze doch gewissermassen nur als ein *Notenspiel* zu betrachten ist, so effectvoll auch hier die Anwendung dieser Setzart erscheint, wenn man solche bei nur mehr langsamen als geschwindem Zeitmasse anwendet.

§. 131.

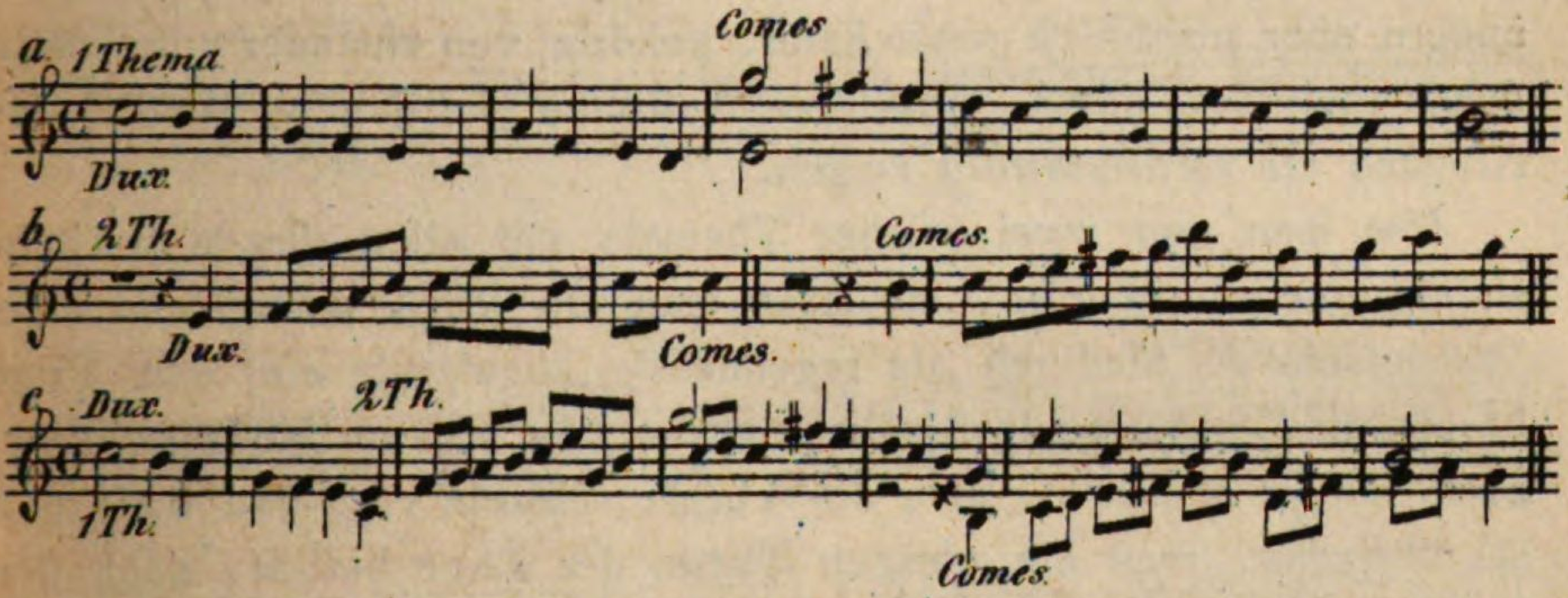
Eine andere Art, das *zweite* Thema einer solchen Fuge zu bilden, wäre, wenn man hierzu die *rückwärts vorzunehmende* Lesung eines Theiles der Noten des 1ten Themas nehme, z. B.



Bei *a* steht also das übrigens nichts sagende 1te Thema und bei *b* das aus dessen rückwärtsgehend zu lesenden und dabei vergrösserten Noten gebildete 2te Thema, welches bei *c* mit dem ersten vereinigt erscheint.

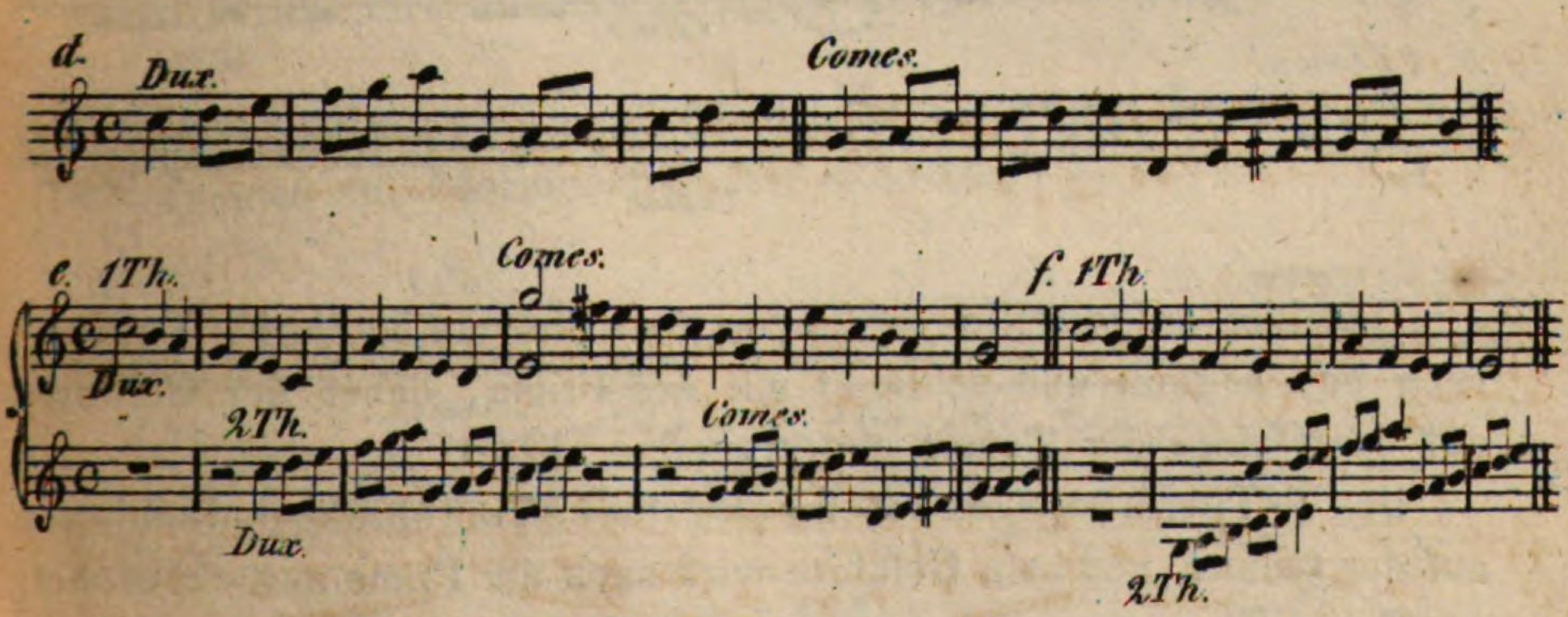
§. 132.

Noch eine andere Art, ein solches 2tes Thema zu bilden, wäre, wenn man hierzu das 1te Thema in der Gegenbewegung und zugleich in der Verkleinerung zu benutzen versuchte, z. B.



Hier steht bei *a* das 1te Thema, bei *b* das auf die bemerkte Weise aus ihm gebildete 2te Thema und bei *c* die Vereinigung beider Themata.

Oder man könnte auch aus den 6 ersten Noten des 1ten Themas folgendes 2te Thema bilden, wie bei *d*, und wie bei *e* und *f* vereinigen, z. B.



Um nicht zu weitschweifig zu werden, breche ich hier ab und gehe zum folgenden Abschnitt über.

Zweiter Abschnitt

des fünften Capitels.

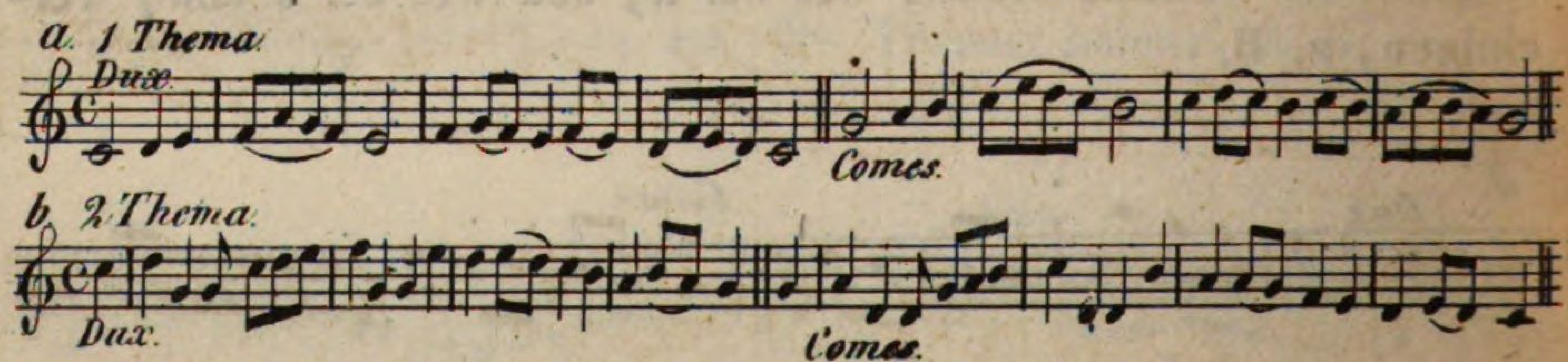
Ueber die Verbindung zweier Fugen zu einer Doppelfuge.

§. 133.

Hierbei kommt es hauptsächlich darauf an, die zu bearbeitenden 2 Hauptsätze so abzufassen, dass sie sich in ihrer metrischen und rhythmischen Eintheilung und nach Umständen auch durch ihre *Tonführung*, welche bei dem einen Thema authentisch, bei dem andern aber plagalisch seyn kann, gehörig von einander unterscheiden, und bei ihrem einzelnen Auftreten in den wesentlichsten Stücken als *selbstständig* zeigen.

Hat man nun zwei solcher Themata mit allen diesen Berücksichtigungen entworfen, so lässt man ein jedes wenigstens zwei Wiederschläge hindurch als regelmässig abgefasste *einfache* Fuge hören, und trägt sie hierauf verbunden, im weitern Verfolge wohl auch wieder einmal — aber nur kürzer, einzeln vor, und behandelt sie übrigens, was die übrigen Theile der Fuge betrifft, nach den bereits entwickelten Vorschriften. Ohne nun auch eine vollständige Fuge dieser Art hierher zu setzen, werden dennoch die mitzutheilenden Beispiele eine hinlängliche Einsicht in diese Setzart gewähren.

Das erste Beispiel sey folgendes:

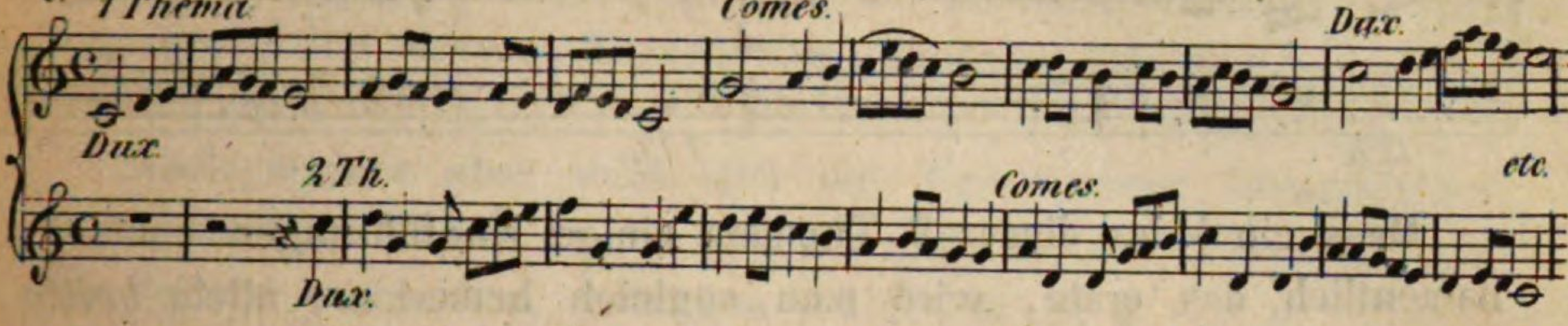


Das hier aufgestellte 1te Thema hat eine authentische Tonführung und beginnt und schliesst mit der Prime, daher der Gefährte auf der Quinte der Tonart eintritt und schliesst.

Das 2te Thema dagegen hat eine plagalische Tonführung und schliesst auf der Quinte, und sein Gefährte wird nach der Prime zurückgeführt.

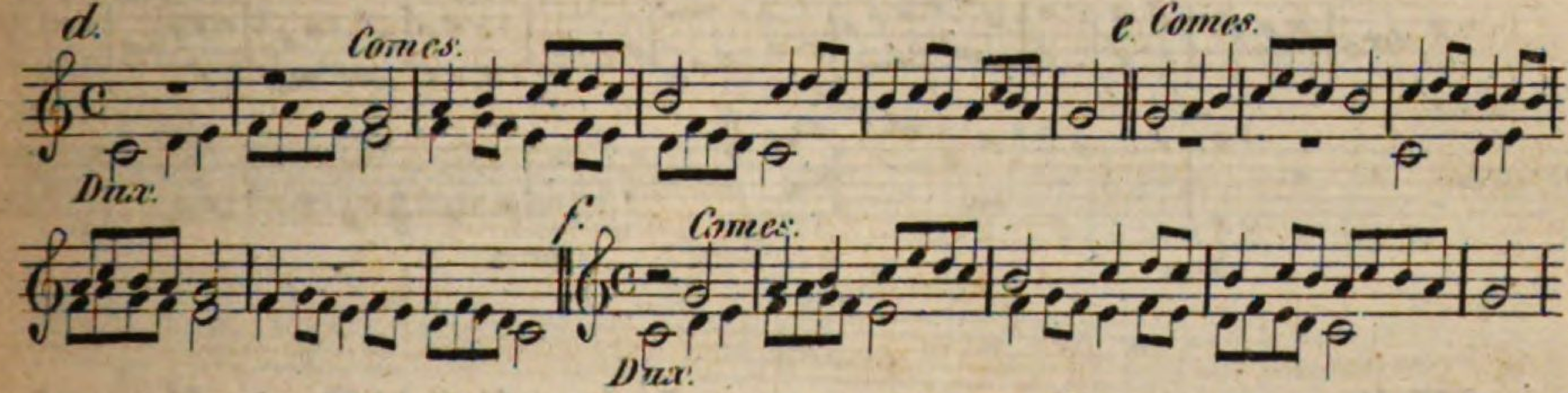
Beide Themata werden nun in der Art miteinander verbunden, dass vom 2ten Thema der Schluss des Führers mit dem Anfang des Gefährten des 1ten Themas zusammentrifft, und ebenso der Schluss des Gefährten des 2ten Themas mit dem zu wiederholenden Anfang des Führers des 1ten Themas, z. B.

c.



Bei dem *ersten Thema* lassen sich nachstehende Engführungen anbringen, z. B.

d.



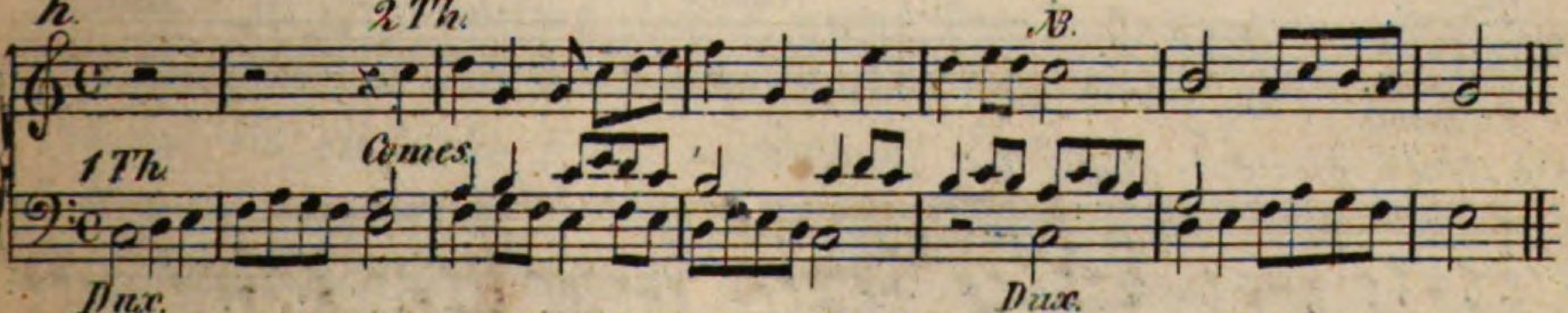
Eine Engführung des 2ten Themas ist schon beschränkter, z. B.

g.



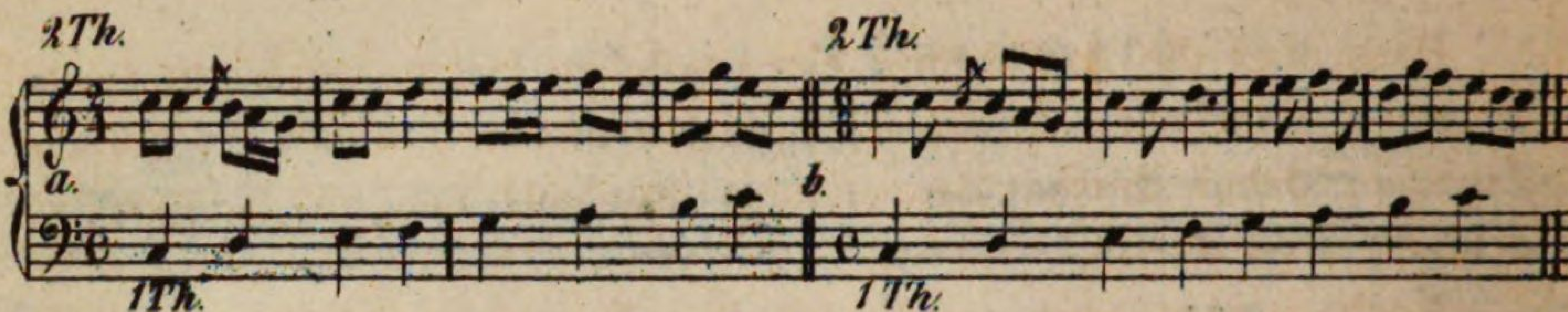
Doch lässt sich das 2te Thema auch bei der Engführung des 1ten Themas auf nachstehende Art anbringen, z. B.

h.



§. 134.

Wenn man jedes Thema in einer besonderen *Taktart* abfassen will, so nimmt man am besten den $^4/_4$ und $^2/_4$ Takt hierzu, welchen letzteren man auch, zur besseren Auszeichnung, als $^6/_8$ Takt behandeln kann, z. B.

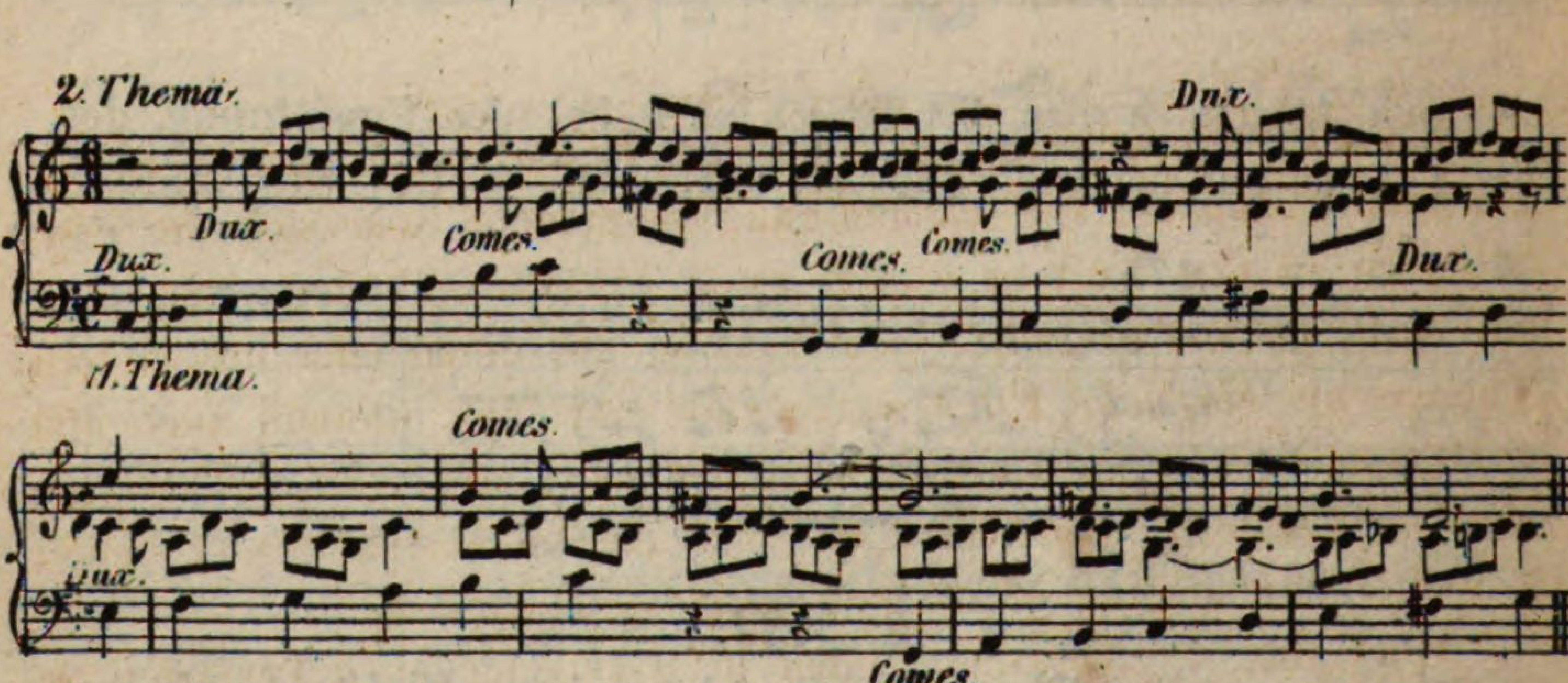


Dass ein jedes dieser 2 Themata einige Engführungen zulässt, namentlich das erste, wird man sogleich bemerken; allein *beide* sind so unbedeutend, dass ich sie keiner weiteren Aufmerksamkeit Werth halte.

Wollte man aber das im 6/8 Takte notirte 2te Thema zum *ersten* machen und ihm ein *neues* Thema als *zweites* beigesellen, so könnte dies ungefähr auf nachstehend notirte Art geschehen, z. B.



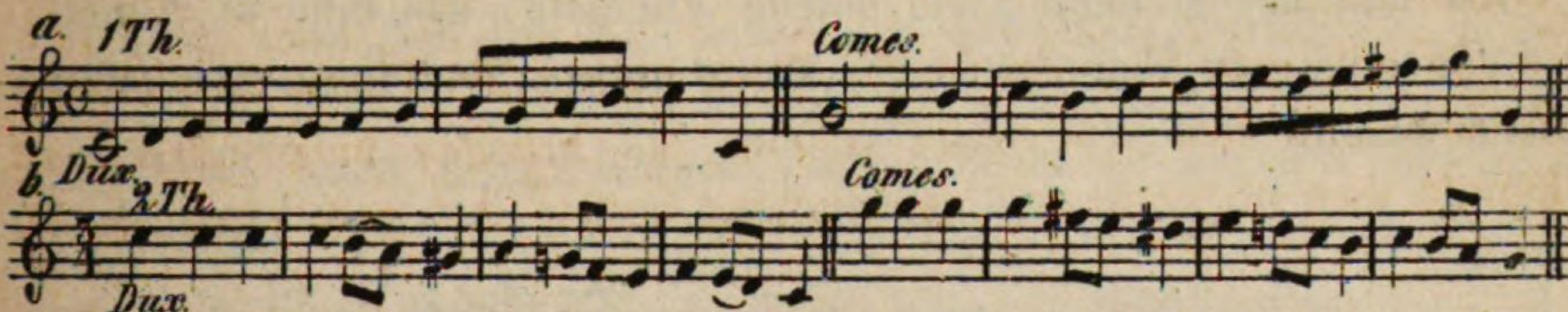
Wollte man aber ein sogenanntes „*Imbroglio*“ [118] als *Doppelfuge* behandeln, so könnte man das zuerst aufgestellte im 4/4 Takte stehende *erste Thema* im *Auftakt*, und ein im 6/8 Takte stehendes *2tes Thema* im *Niederschlage* eintretend notiren, z. B. ungefähr auf nachstehende Art:



118) S. Lehre des Canons §. 142.

Dass aber die Aufführung eines solchen Satzes auch gar leicht in einen wirklichen Wirrwarr ausarten möchte, unterliegt keinem Zweifel, daher dessen Anwendung durchaus nur als *Scherz* zu nehmen seyn dürfte.

Noch stärker aber wird sich die *Verwirrung* herausstellen, wenn man ein Thema im $^4/_4$ und ein anderes im $^3/_4$ Takt zu einer Doppelfuge verbunden, anbringen wollte, z. B. *a* und *b*



sowie die Vereinigung beider Themata bei *c*.



Wenn sich nun auch bei dem einzelnen Vortrage des einen oder des andern Themas einige Engführungen anwenden lassen, wobei freilich manchmal ein Paar Noten in ihrer vorgeschriebenen Dauer verändert werden müssten, so würde sich dennoch ein *solcher* Tonsatz nie zur Production eignen.

§. 135.

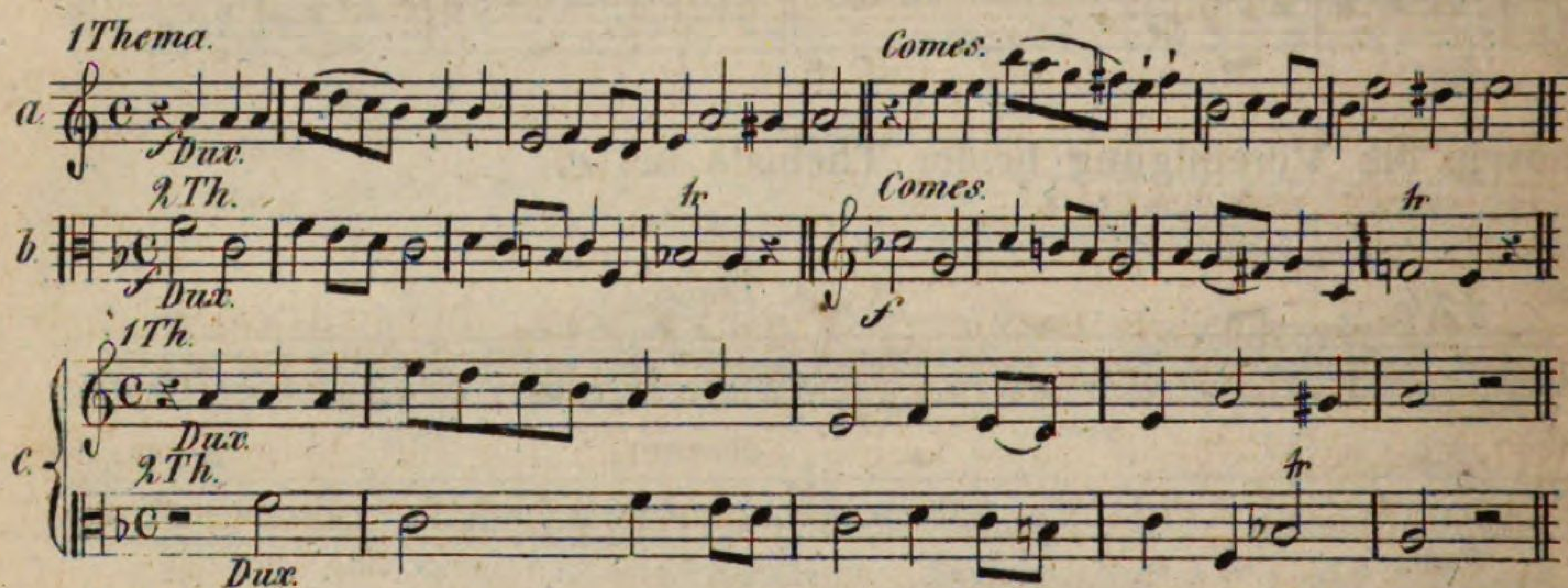
Bei allen Doppelfugen in zweierlei Taktart wird aber stets der Umstand besondere Berücksichtigung verdienen: wie sich die *vier* Stimmen in den Vortrag dieser *zwei* Taktarten theilen. So lang eine jede Taktart *einzeln*, beim Vortrag des einen oder des andern Themas als *einfache* Fuge angewandt erscheint, können auch alle 4 Stimmen an deren Vortrag Theil nehmen; sowie beide Taktarten aber *verbunden* erscheinen, so wird es am besten seyn, immer 2 und 2 Stimmen in *gleicher* Taktart zu behandeln.

Was aber die Abfassung einer in 4 verschiedenen Taktarten zu verfertigenden Fuge betrifft, wo jede Stimme ihren eigenen Takt hat, somit z. B. der Führer im $^4/_4$ Takte, dessen Gefährte aber im $^3/_4$ Takte steht, so werde ich das Erforderliche hierüber im 7ten Capitel, Abschnitt 4, Abth. C. mittheilen. —

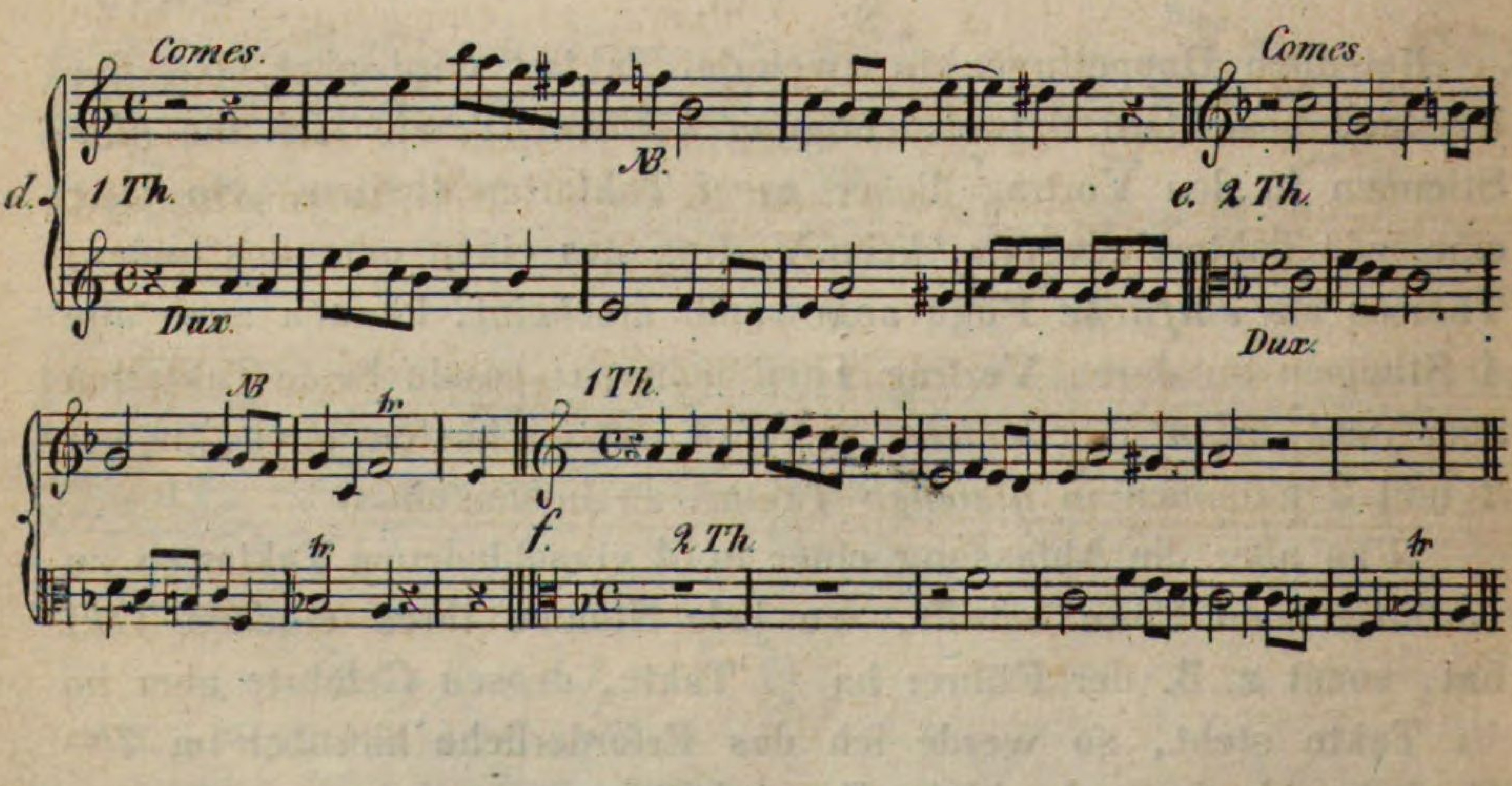
§. 136.

Auch eine Doppelfuge in *zweierlei Tonarten* müsste in der Art zum Vortrage notirt werden, dass bei der *Vereinigung beider Themata* immer 2 und 2 Stimmen *dieselbe* Tonart haben. — Eine solche Composition könnte aber auch nur als Scherz dienen, allein hier könnte er, an der rechten Stelle angebracht, von wirklich gutem Effect seyn, z. B. bei *zwei* sich in *jeder Beziehung gegenüberstehenden Chören* einer *Oper* oder auch einer *Cantate.*

Ich will nachstehend zwei solche Themata, das eine in A moll und das andere in F dur stehend, zuerst einzeln und dann verbunden hierhersetzen.



Indem ich gegenwärtigen Abschnitt hiermit beschliesse, will ich noch nachstehende Paar Engführungen der vorstehenden beiden Themata hersetzen und es dem Leser anheimstellen, sich noch weiter darin zu versuchen.



Dritter Abschnitt

des fünften Capitels.

Ueber die Einrichtung einer Doppelfuge für 2 Chöre.

§. 137.

Eine von 2 Chören vorzutragende Doppelfuge wird am besten in der Art abgefasst, dass vor der Vereinigung beider Chöre als Doppelfuge, jedes Chor für sich allein mit dem ihm zugetheilten Thema, nach Art der einfachen Fuge behandelt, eintritt.

Damit aber dennoch ein solcher Tonsatz sich sogleich bei seinem Auftreten auch seiner Grösse entsprechend ankündigen kann, so ist es gut, eine Introduction vorausgehen zu lassen, in welcher *sämmtliche Stimmen* mit einer solchen Tonführung (Melodie) eintreten, aus welcher späterhin *beide Hauptthemata* ihre weitere Entwickelung erhalten.

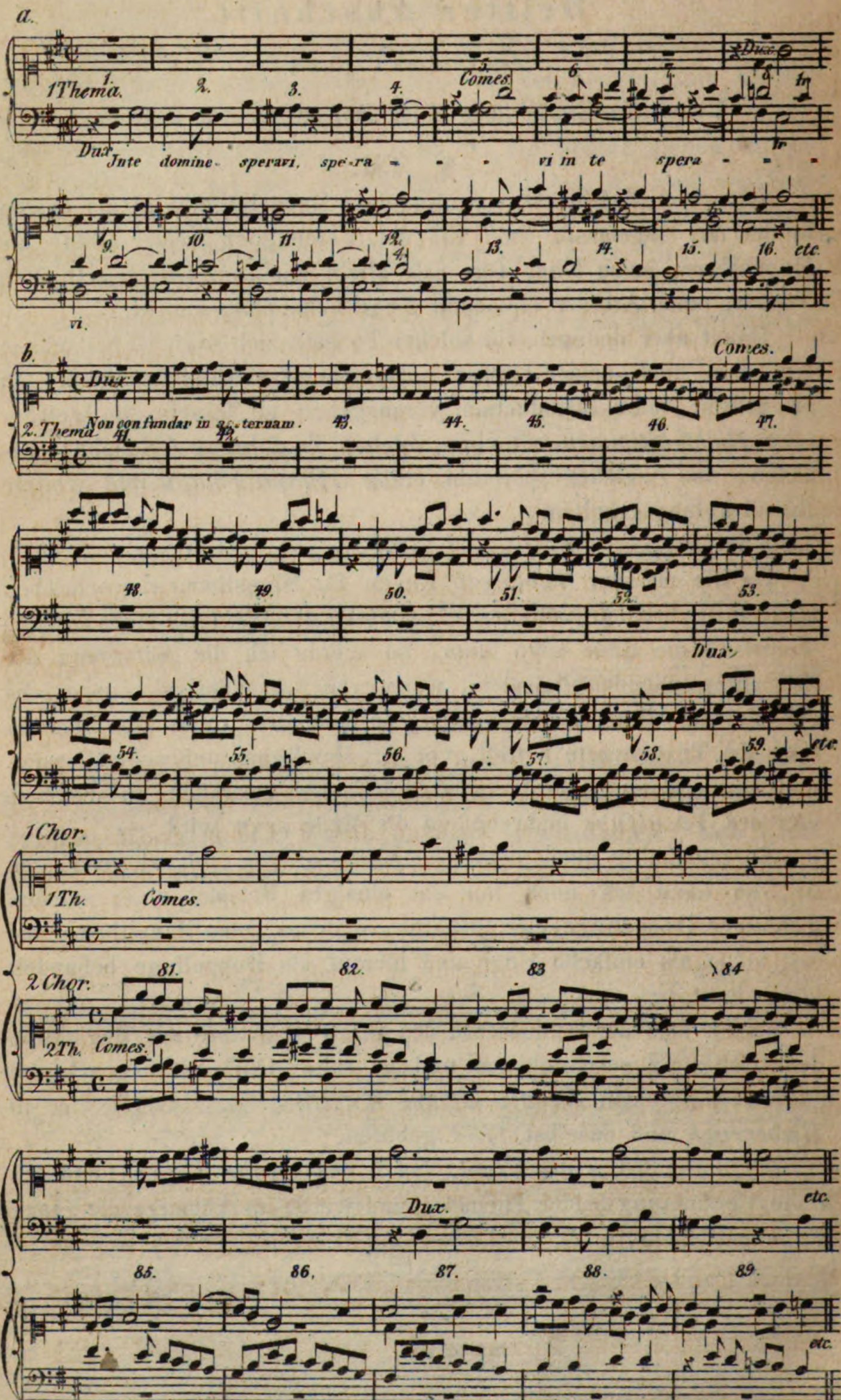
§. 138.

Da die meisten 2chörigen Fugen für Singstimmen geschrieben sind, hier aber nur von der *allgemeinen Einrichtung* eines solchen Tonsatzes die Rede seyn kann, so werde ich die Abfassung der hier aufzustellenden Beispiele, was deren passender oder unpassender Vortrag durch *Singstimmen*, so wie alles, was die Behandlung der Textesworte betrifft, vor der Hand ganz unbeachtet lassen, und dies erst im nachfolgenden 6ten Capitel vortragen, in welchem von der *Vocalfuge* insbesondere die Rede seyn wird. —

So reichhaltig auch meine Sammlung älterer und neuerer Fugen ist, so kann ich doch nur ein einziges Beispiel einer solchen 2chörigen Doppelfuge hier anführen, welches jedes Hauptthema zuerst allein als einfache Fuge und hierauf als Doppelfuge behandelt hören lässt.

Es ist dies der Schlusssatz des für 2 Singchöre mit Begleitung des Orchesters geschriebenen und im Jahre 1801 herausgegebenen *„Te Deum"* von *Justus Heinr. Knecht* s. Z. Musikdirector in *Bieberrach* und daselbst 1752 geboren.

Ich notire bei *a* das *erste*, bei *b* das *zweite* Thema, und bei *c* die Vereinigung beider Themata, und werde im Anhange die ganze Fuge mittheilen, z. B.


a.
1Thema.
Dux
Comes.
Jnte domine speravi, spe-ra - - - vi in te spera - - -
vi.
etc.
b.
Dux
2.Thema
Non confundar in æternam.
Comes.
Dux
etc.
1Chor.
1Th.
Comes.
2Chor.
2Th.
Comes.
Dux.
etc.
etc.

Das *erste Thema* dieser Fuge macht dem Schein nach im 5ten Takte eine Ausweichung nach der Quarte, daher der Gefährte im 8ten Takte nach der Prime zurückkehrt; allein beim Licht betrachtet, schliesst sich das erste Thema schon im 4ten Takte, und der 5te Takt erscheint somit nur als ein Anhang. Dasselbe Verhältniss, welches hier zwischen Bass und Tenor Statt findet, wiederholt sich im Alt und Diskant, Takt 8—15., in welchem letzteren der Bass abermals mit der Tonführung des Führers eintritt und von hier an diese Fuge bis zum 41ten Takte vom ersten Chor allein fortgeführt wird, in welchem letzteren, beim Schlussakkord der 4 Stimmen des 1ten Chors, das 2te Chor mit dem *zweiten Thema* im Alt eintritt, und welchem die 3 übrigen Stimmen nachfolgen.

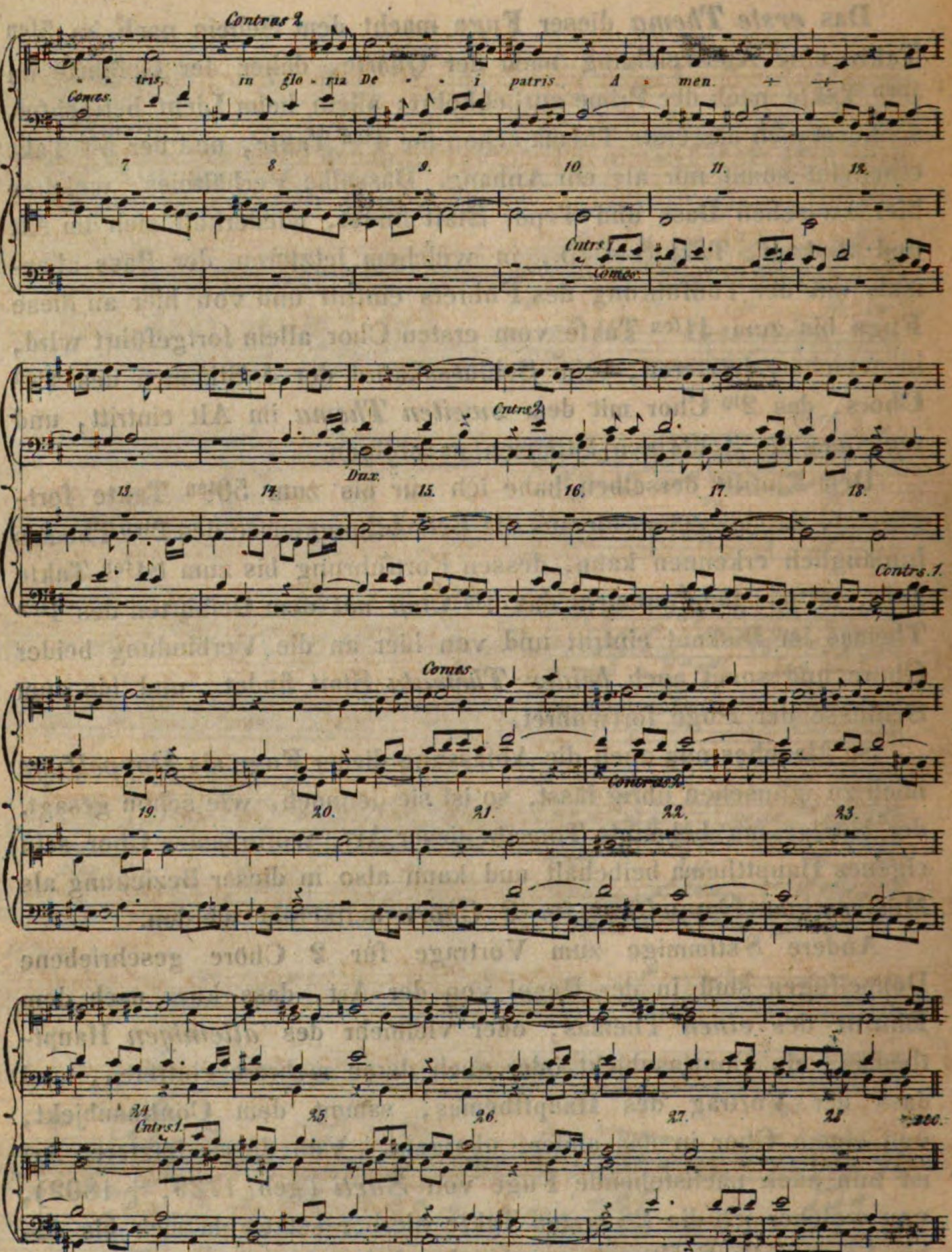
Den Eintritt derselben habe ich nur bis zum 50ten Takte fortgesetzt, da man schon hieraus die Behandlungsweise des 2ten Themas hinlänglich erkennen kann, dessen Fortführung bis zum 81ten Takte geht, in welchem nunmehr das 1te Chor mit dem Gefährten des 1ten Themas im Diskant eintritt und von hier an die Verbindung beider Chöre und somit auch *beider Themata* Statt findet, und bis zum Schlusse der Fuge fortwähret.

So Manches nun auch die Abfassung dieser Fuge als *Doppelfuge* noch zu wünschen übrig lässt, so ist sie dennoch, wie schon gesagt, der einzige mir bekannte Tonsatz dieser Art, worin jedes Chor sein eigenes Hauptthema beibehält und kann also in dieser Beziehung als Muster einer *Doppelfuge* für *2 Chöre* betrachtet werden.

Andere 8stimmige zum Vortrage für 2 Chöre geschriebene Doppelfugen sind in der Regel von der Art, dass kurz nach dem Eintritt des *einen* Themas, oder vielmehr des *alleinigen* Hauptthemas, ein Contrasubjekt oder auch deren mehrere eintreten, und dass der Vortrag des Hauptthemas, sammt dem Contrasubjekt, von einem Chor in das andere übergeht. Von dieser letzteren Art ist nun auch nachstehende Fuge von *Sarti* (geb. 1729, † 1802), von welcher ich die 28 ersten Takte hierher setze, da sich bis dahin bereits alle 8 Stimmen verbunden haben.

J. Sarti.
All° moderato.

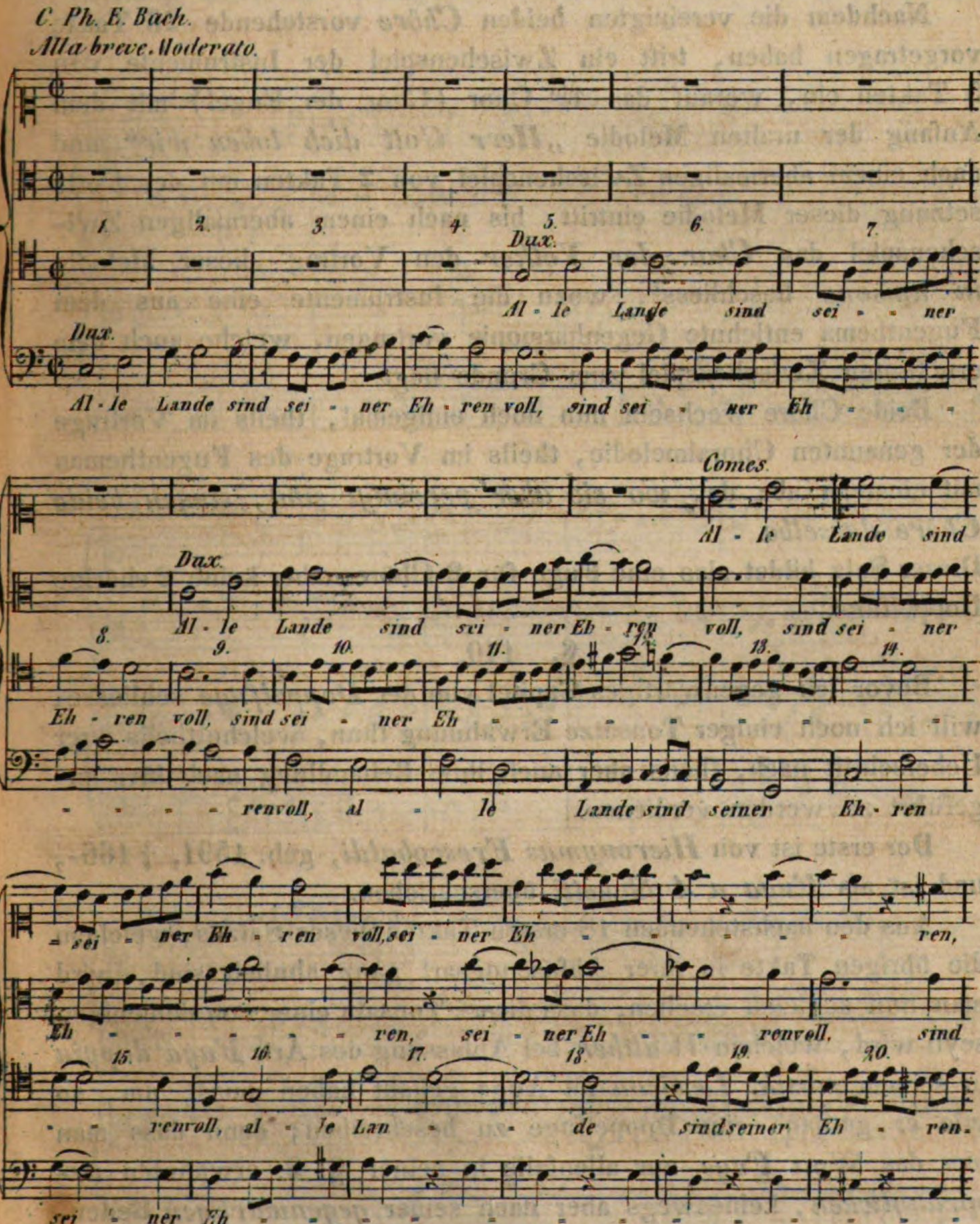




Dass hierbei das im 4ten Takte im Alt des 2ten Chors eintretende *erste Contrasubjekt* als Führer und Gefährte behandelt ist, kann ich nur loben; dass ein solches Verfahren aber nicht *allgemein* in allen Doppelfugen ähnlicher Art Statt findet, geht schon daraus hervor, weil manche Tonlehrer gerade zu sagen: die Behandlung eines *Contrasubjektes* als Führer und Gefährte sey nicht nöthig.

§. 139.

Noch andere Fugen doppelchöriger Compositionen sind entweder nur 4stimmige, *so dass beide Chöre miteinander gehen* und von dieser Art sind die mir bekannt gewordenen Fugen in ***J. S. Bach's*** 8stimmigen für 2 Chöre geschriebenen ***Motetten;*** oder sie sind in der Art abgefasst, dass zwar das eine Chor mitunter ein anderes Thema, dieses aber *nicht als Fuge behandelt* vorträgt, wie z. B. der Schlusssatz in ***C. Ph. E. Bach's „Heilig":***





Nachdem die vereinigten beiden *Chöre* vorstehende 26 Takte vorgetragen haben, tritt ein Zwischenspiel der Instrumente von 5 Takten ein, worauf das 1te Chor (Chor der Engel) mit dem Anfang der uralten Melodie *„Herr Gott dich loben wir“* und nach einem abermaligen Zwischenspiel von 2 Takten mit der Fortsetzung dieser Melodie eintritt, bis nach einem abermaligen Zwischenspiel das *Chor der Völker* den Vortrag dieser Melodie *in unisono* beschliesst, wozu die Instrumente eine aus dem Fugenthema entlehnte Gegenharmonie vortragen, welche auch dem erwähnten Zwischenspiel zum Grunde liegt.

Beide Chöre wechseln nun noch einigemal, theils im Vortrage der genannten Choralmelodie, theils im Vortrage des Fugenthemas mit einander ab; da, *wo sie aber vereinigt sind, singen beide Chöre dasselbe.*

Dieser Satz bildet also eine Fuge für 2 Chöre, aber keine 2chörige Doppelfuge. —

§. 140.

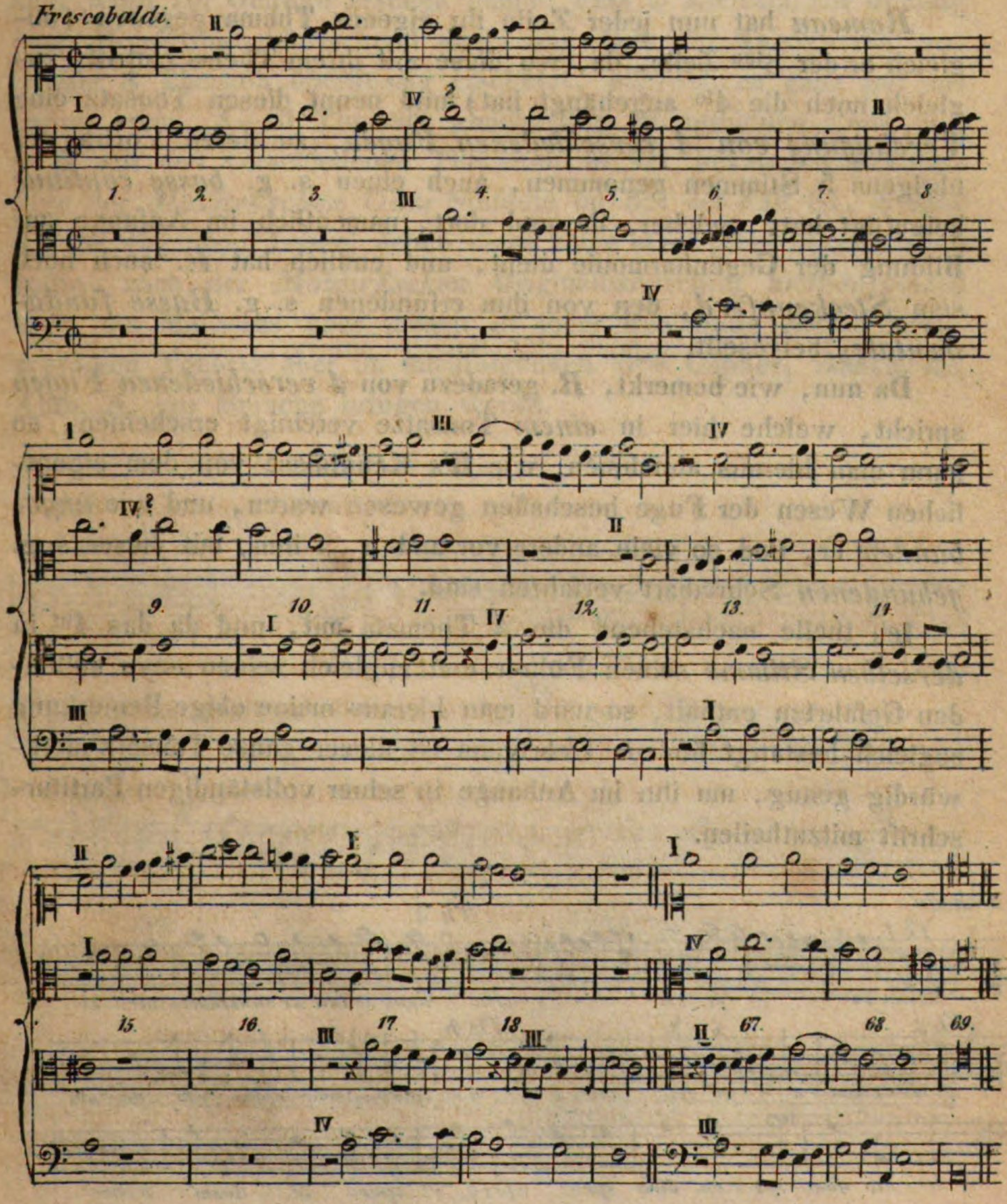
Bevor ich gegenwärtiges Capitel von der *Doppelfuge* schliesse, will ich noch einiger Tonsätze Erwähnung thun, welche theils ihrer Ueberschrift nach, theils aber auch ihrer Behandlung nach hier angeführt zu werden verdienen.

Der erste ist von *Hieronymus Frescobaldi,* geb. 1591, † 166-, und ist als *Fuga a 4 Sogetti* überschrieben.

Aus den nachstehenden 18 ersten Takten dieses Satzes, welchem die übrigen Takte in ihrer Abfassungsart ganz ähnlich sind, wird man nun sogleich ersehen, dass dieser Tonsatz einer von denjenigen seyn wird, welchen *Walther* bei Abfassung des Art. *Fuga doppia* in seinem *musik. Lexicon* im Auge gehabt haben muss, um, so wie er gethan, eine Doppelfuge zu beschreiben; denn dass man hier das Wort *Fuge* nur allenfalls in seiner §. 2. erwähnten *ursprünglichen,* keineswegs aber nach seiner *gegenwärtigen* Bedeu-

tung nehmen kann, ist in die Augen fallend. Auch geht schon allein aus der Abfassung der 8 Schlusstakte, in welchen alle 4 Themata vereinigt erscheinen, hervor, wie verschiedenartig deren Notirung in den vorhergehenden Takten erscheint; so auch, dass dieser Tonsatz *nicht* nach den Vorschriften des 4 fach doppelten Contrapunktes abgefasst ist, was er doch seyn sollte, da eine jede *mehr als einfache Fuge* stets nach den Vorschriften desjenigen mehrfach doppelten Contrapunktes abgefasst seyn muss, als sie Themata (Sogetti) enthält, ausserdem *deren Verwechslung* (Vertheilung unter die vortragenden Stimmen) nicht richtig seyn kann.

Frescobaldi.



Als zweites und zugleich besseres Beispiel mag derjenige Tonsatz dienen, welcher in *Rameau's „Traité sur l'harmonie"* pag. 341. mit der Ueberschrift *Quinque* vorkommt. *Rameau* hat als Text hierzu den 4^{ten} Vers des 68^{ten} (nach *Luther's* Bibelübersetzung des 69^{ten}) Psalmes gewählt, und diesen in die 4 Sätze abgetheilt:

Laboravi clamans (müde habe ich mich geschrieen),
Raucae factae sunt fauces meae (heisser ist meine Kehle worden),
Defecerunt oculi mei (abgenommen haben meine Augen),
Dum spero in deum meum (während ich harre auf meinen Herrn).

Rameau hat nun jeder Zeile ihr eigenes Thema gegeben (obgleich er der 3^{ten} Zeile, da, wo diese mit ihrem Thema eintritt, zugleich noch die 4^{te} angehängt hat) und nennt diesen Tonsatz eine *Vereinigung von 4 verschiedenen Fugen*, zu deren Vortrag er übrigens 5 Stimmen genommen, auch einen s. g. *basse continue* beigefügt hat, welcher, da und dort, namentlich im Anfange zur Bildung der Gegenharmonie dient, und endlich hat *R.* auch noch sein *Steckenpferd*, den von ihm erfundenen s. g. *Basse fondamentale*, beigesellt.

Da nun, wie bemerkt, *R.* geradezu von *4 verschiedenen Fugen* spricht, welche hier in *einem* Tonsatze vereinigt erscheinen, so kann man hieraus abnehmen, wie *R's* Kenntnisse von dem eigentlichen Wesen der Fuge beschaffen gewesen waren, und wie *ungebunden* er, und so viele andere vor und nach ihm, mit dieser s. g. *gebundenen* Schreibart verfahren sind.

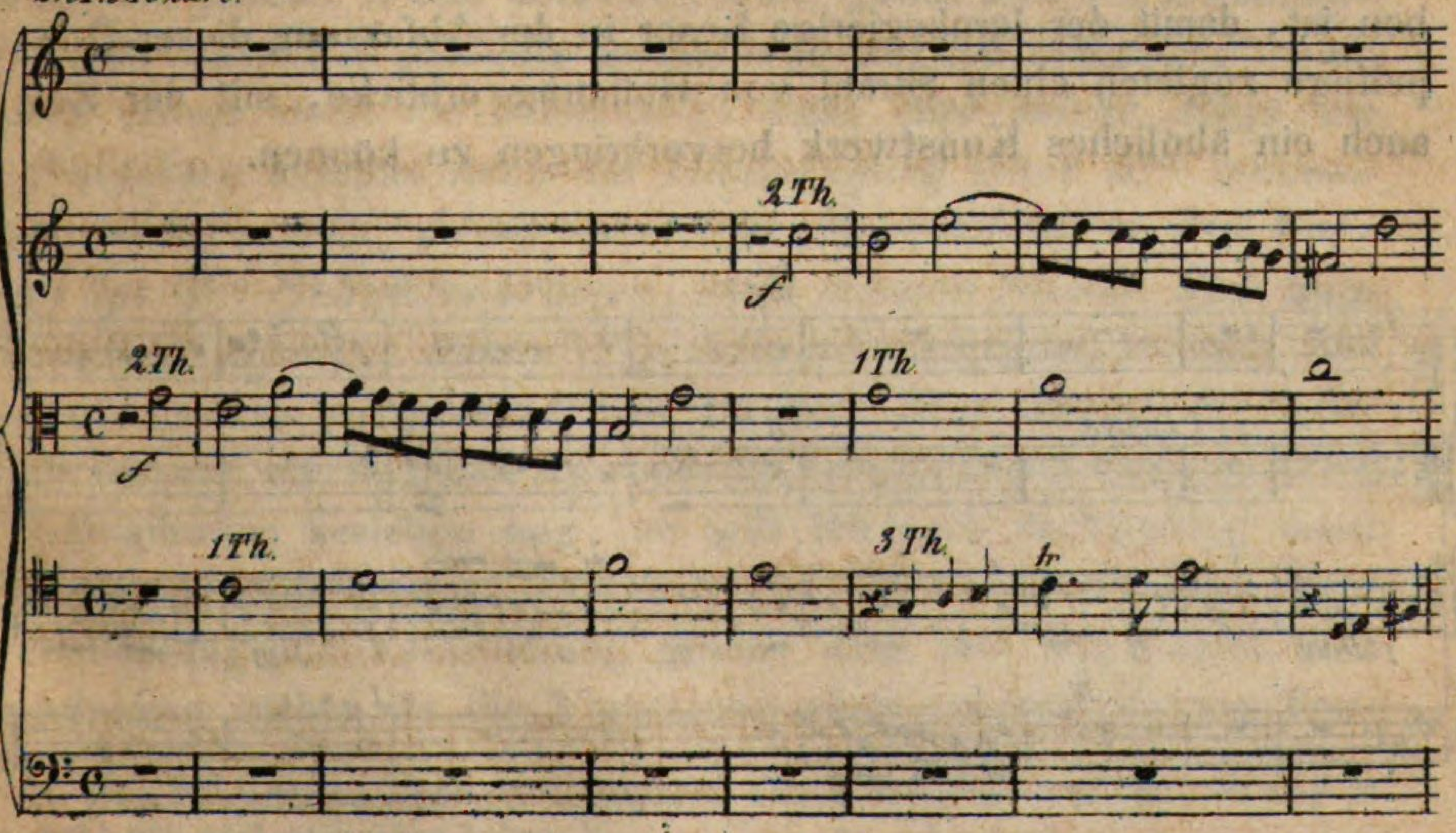
Ich theile nachstehend die 4 Themata mit, und da das 4^{te} in *derselben Stimme* seinen Führer und zugleich seinen seyn sollenden Gefährten enthält, so wird man hieraus meine obige Bemerkung sogleich bestätigt finden. Uebrigens ist dieser ganze Tonsatz merkwürdig genug, um ihn im Anhange in seiner vollständigen Partiturschrift mitzutheilen.

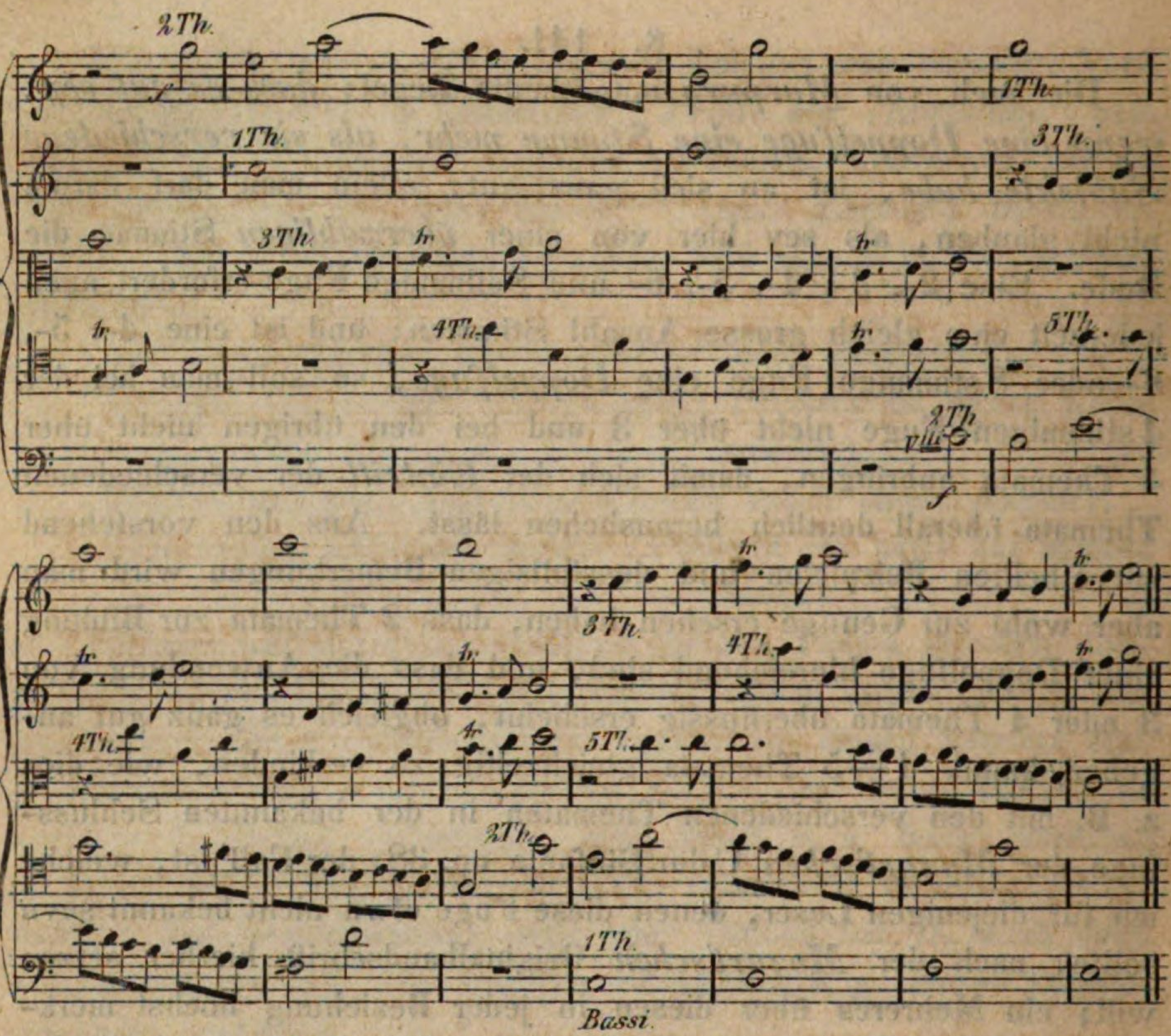


§. 141.

Die auch von ***Marpurg*** mitgetheilte Regel: ***dass es gut sey, wenn eine Doppelfuge eine Stimme mehr, als sie verschiedene Subjekte habe,*** ist an sich ganz gut; allein man darf darum nicht glauben, als sey hier von einer ***überzähligen*** Stimme die Rede. Eine 2-, 3-, 4-, 5-, 6- und 8stimmige Fuge erfordert auch jederzeit eine gleich grosse Anzahl Stimmen; und ist eine 4-, 5-, 6- oder 8stimmige Fuge eine ***Doppelfuge***, so soll man bei der 4stimmigen Fuge nicht über 3 und bei den übrigen nicht über 4 Themata anbringen, damit sich der ***Eintritt*** der verschiedenen Themata überall deutlich herausheben lässt. Aus den vorstehend mitgetheilten Beispielen und dessfallsigen Bemerkungen wird man aber wohl zur Genüge ersehen haben, dass 2 Themata zur Bildung einer Doppelfuge hinreichend sind, und dass die Anwendung von 3 oder 4 Themata überflüssig erscheint, obgleich es ganz gut angehen kann, 4—5 Themata gleichzeitig zu verbinden, wie dies z. B. mit den verschiedenen Thematen in der bekannten Schlussfuge der ***Mozart'schen*** C dur Sinfonie op. 38. der Fall ist, welche ich für diejenigen Leser, denen diese Fuge etwa nicht bekannt seyn sollte, nach der ***Mozart'schen*** Originalhandschrift hierher setzen will; ein Mehreres über diesen in jeder Beziehung höchst merkwürdigen Tonsatz aber im nachfolgenden 6ten Capitel, Absch. 3., Abth. A. zur Sprache bringen werde.

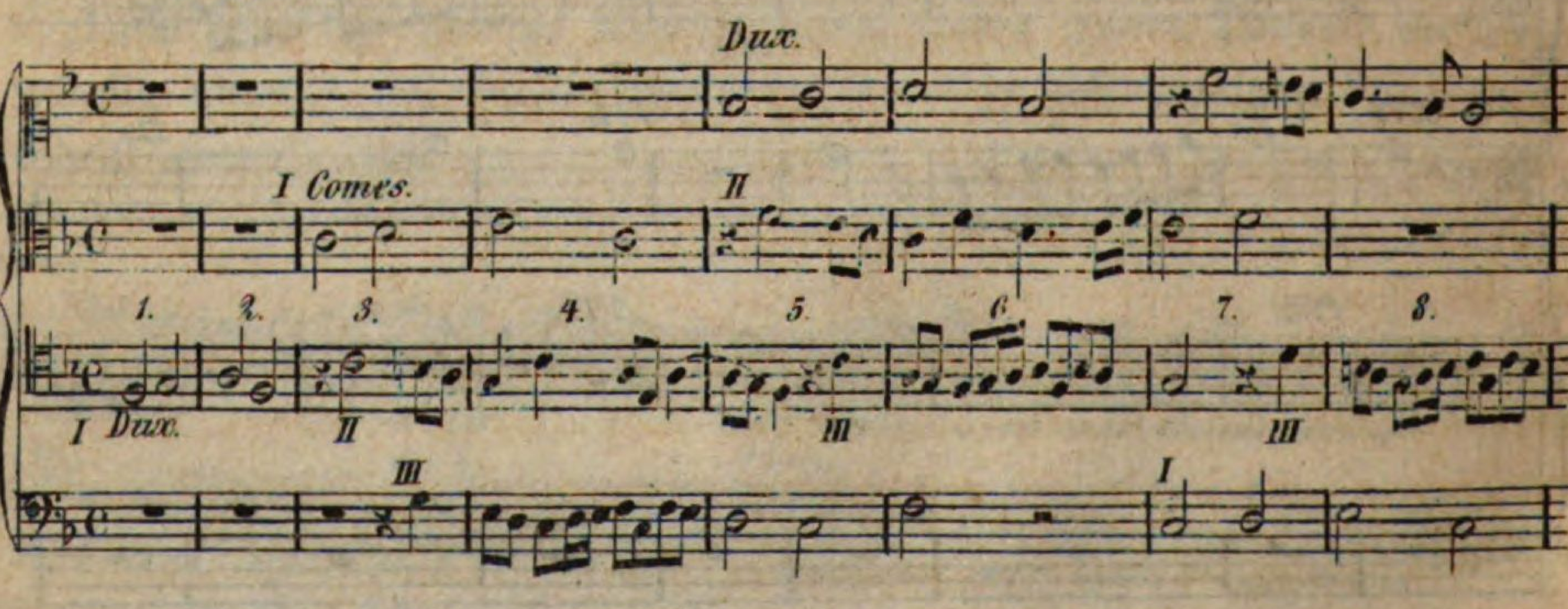
W. A. Mozart.

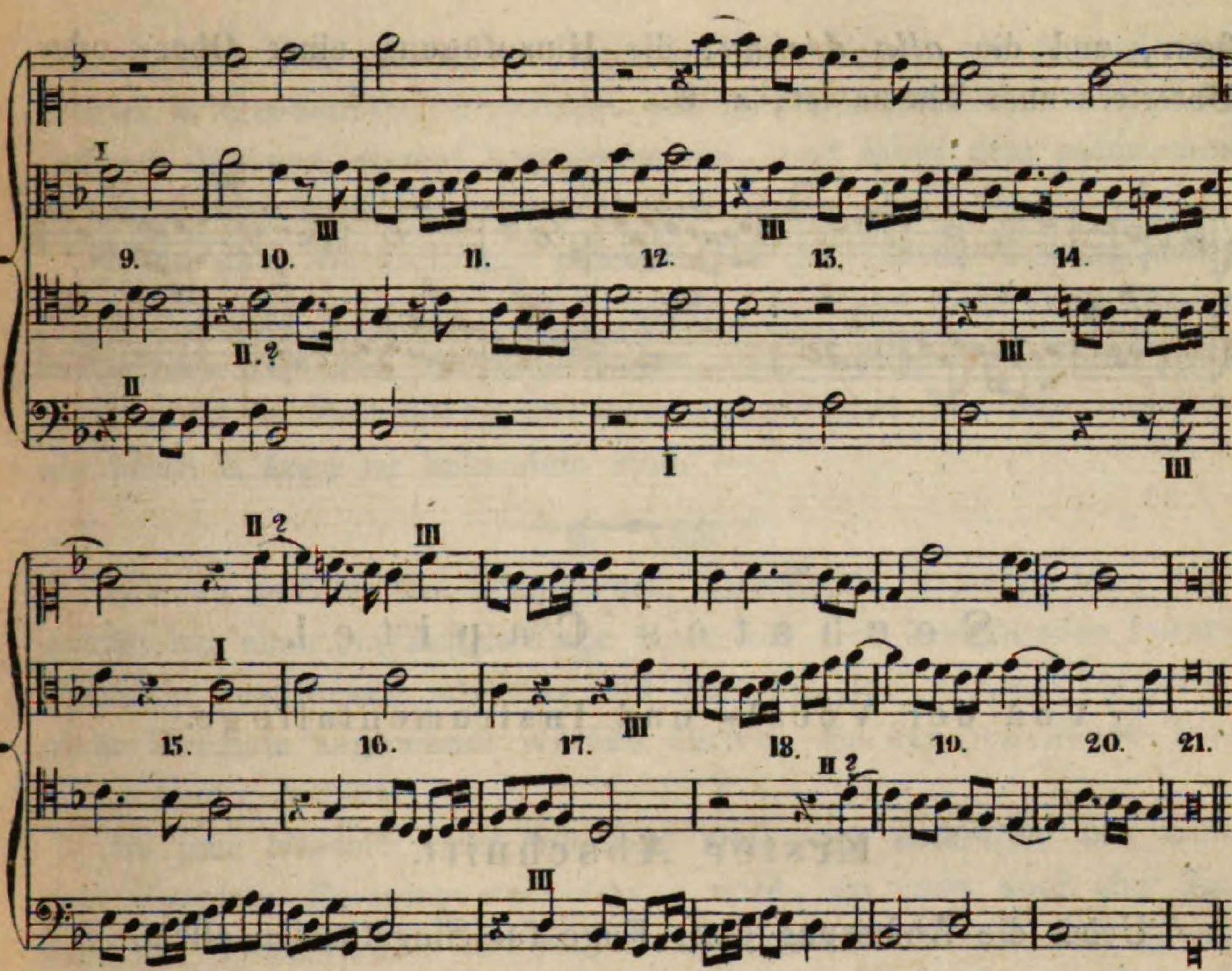




§. 142.

Noch will ich zum Schluss gegenwärtigen Capitels nachstehend einen 4stimmigen Satz aus *Fux's „Gradus ad Parnassum"* mittheilen, welcher als *„Fuga tribus subiectis instructa"* überschrieben ist, damit der lernbegierige Leser in der Abfassung dieser Doppelfuge zugleich einen Strahl von Hoffnung erblicke, mit der Zeit auch ein ähnliches Kunstwerk hervorbringen zu können.

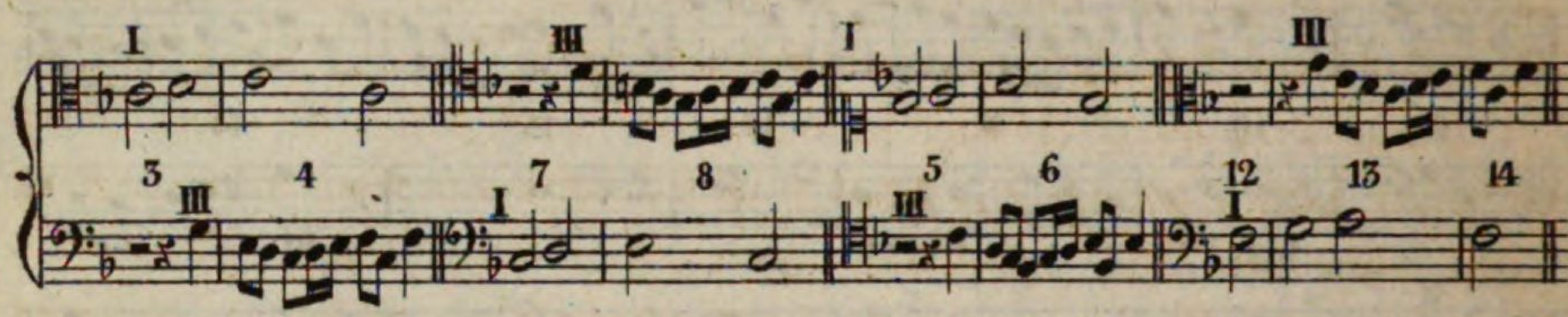




Meister *Aloys* sagt bei dieser Gelegenheit zu seinem Schüler *Joseph*, *dass dies die Art sey*, *eine Fuge mit 3 Subjekten*, *von welchen das 2te im Contrapunkt der Octave*, *und das 3te im Contrapunkt der Duodezime gegründet sey*, *zu verfertigen*, und sagt zur Beschönigung des Umstandes, dass nicht jedes Thema immer auf *gleiche* Weise notirt erscheint, *„dass dies des Stimmeneintrittes oder der Melodie wegen erforderlich gewesen;“* auch macht *Aloys* noch die Bemerkung: *dass eine solche Fuge zu 3 Subjekten beinahe noch die Hinzufügung einer 5ten Stimme nothwendig mache*, *damit man mehr Abwechslung in den Vortrag des 3ten Subjektes bringen*, *auch manche Stimme Zeit zum Ausruhen erhalten könne* [119]). *Joseph* entgegnet hierauf: *observo et miror artificium!!* — Da sich diese Aeusserung wohl auch mit auf die fragliche Anwendung des doppelten Contrapunktes der Duodezime beziehen mag, so will ich noch nachstehend diese Versetzung insbesondere mittheilen und meinen Lesern bei dieser Veranlassung die Versicherung geben: dass fast alle Fugen *alla duodecima* nichts als die Versetzung einer solchen kleinen Ton-

119) Da *Marpurg*, Abh. v. d. Fuge, 1. Thl. S. 131., *dasselbe* sagt, so mag er es wohl nur *nachgesprochen* haben.

figur, und die *alla decima,* die Hinzufügung einer Ober- oder Unterterz zum Thema ist, z. B.



Sechstes Capitel.

Von der Vocal- und Instrumentalfuge.

Erster Abschnitt.

Ueber die Abfassung einer Fuge für Singstimmen allein.

§. 143.

Das erste, was man hierbei zu berücksichtigen hat, ist derjenige Tonumfang der 4 Singstimmen ***Diskant, Alt, Tenor*** und ***Bass,*** in welchem man die mit den Tönen zu verbindenden Worte auch bequem aussprechen kann. Dieser Tonumfang möchte nun für den ***Diskant*** auf die Octave $\bar{f}$—$\bar{\bar{f}}$, für den ***Alt*** von $\bar{c}$—$\bar{\bar{c}}$, für den ***Tenor*** von f—$\bar{f}$ und für den ***Bass*** von c—$\bar{c}$ in der Art festzusetzen seyn, als man annehmen kann, dass eine jede Stimme in den hier bezeichneten Tönen jede Sylbe deutlich und ohne Anstrengung aussprechen kann.

Will man aber diesen allerdings etwas sehr beschränkten Tonumfang erweitern, so kann dies in der Höhe doch nur um 1 bis 2 Stufen, in der Tiefe aber um 3 bis 4 Stufen geschehen, da man noch höhere und tiefere Töne zwar singen, aber nicht ***singend aussprechen*** kann, was namentlich bei den höheren Tönen, einen einzelnen Ausruf, oder gleichsam einen Schrei, ausgenommen, der Fall ist, die tieferen Töne dagegen ein damit ausgesprochenes Wort nur matt und undeutlich hören lassen können.

Tonsetzer, welche sich durch diese Vorschrift in ihren Singkompositionen zu sehr beschränkt finden möchten, wollen nur ihren eigenen Tonumfang, welchen sie beim ***Sprechen*** anwenden, untersuchen, und in höheren oder tieferen Tönen zu sprechen versuchen,

um sogleich einzusehen, wie alle *höheren* Töne, ein Ausruf oder Schrei ausgenommen, gleichsam quickend (unnatürlich stark), die tieferen dagegen stumpf herauskommen, und daher dem natürlichen Wohllaut der Sprache ganz entgegen sind.

Kann aber die Dehnung eines hierzu geeigneten Vocals, wenn es seyn kann, a oder e, Statt finden, so kann man auch *höhere* Töne ohne Anstand dabei anbringen, da, wie gesagt, diese letzteren nicht in Verbindung mit auszusprechenden Wörtern, sondern als blose Klänge zu behandeln sind. —

§. 144.

Die zu wählenden Texteswortе betreffend, bemerke ich, dass solche bei einer *einfachen* Fuge einen für sich bestehenden kurzen Redesatz ausdrücken müssen, und dass bei einer *Doppelfuge* nicht mehr Themata angewandt werden dürfen, als der betreffende Text *Einschnitte* enthält.

Da jede Stimme einer Singfuge stets von mehreren und nicht von einzelnen Personen vorgetragen wird, so muss auch *der Inhalt der Texteswortе* hiermit übereinstimmen. Da aber das eigentliche Thema jeder Fuge sich überall auszeichnen muss, und durch die begleitende Gegenharmonie nicht verdeckt (undeutlich oder unverständlich gemacht) werden darf, so müssen die Texteswortе einer Fuge schickliche *Dehnungssylben* enthalten, um solche für die *begleitenden Stimmen* (Stimmen, welche die Gegenharmonie bilden) benutzen zu können; doch darf eine solche Dehnung erst dann eintreten, wenn das betreffende Wort vorher seiner verständlichen Aussprache gemäss vorgetragen worden ist. Eine von vorn herein anzubringende Dehnung ist daher überall falsch. Diese Vorschrift ist überall in der Singkomposition und selbst bei als bekannt vorauszusetzenden Texteswortеn zu beobachten, da ausserdem gar leicht eine Lächerlichkeit, jeden Falles aber eine *Undeutlichkeit* entstehen kann. Solche *gedehnte* Sylben dürfen aber nur bei *auszuhaltenden* oder *fortschreitenden*, nicht aber bei sich *wiederholenden* Noten, oder gar bei durch *Pausen* unterbrochenen Notenfolgen Statt finden, in welcher letzteren Beziehung die Stimmführung des *Basses* und *Diskantes* in der §. 139. erwähnten Fuge von *C. Ph. E. Bach* mehrere Versehen enthält.

§. 145.

Daraus, dass in jeder Singkomposition die Töne nur zur grösseren *Belebung* des betreffenden Textes und zugleich zu seiner kräftigeren Heraushebung dienen sollen, geht auch hervor: dass

alles, was das *Gegentheil* hiervon veranlassen könnte, in demselben Grade zu vermeiden, wie ersteres aufzusuchen und anzuwenden ist.

Die Verfertigung einer Vocalfuge, da deren Texteswortc oft gleichzeitig *homophonisch* und *polyphonisch* ausgesprochen werden, erfordert daher besondere Rücksichten, und diese sind bei einer solchen, welche entweder *nur* von Singstimmen, oder von Singstimmen und Instrumenten zugleich vorgetragen werden soll, abermals verschieden. —

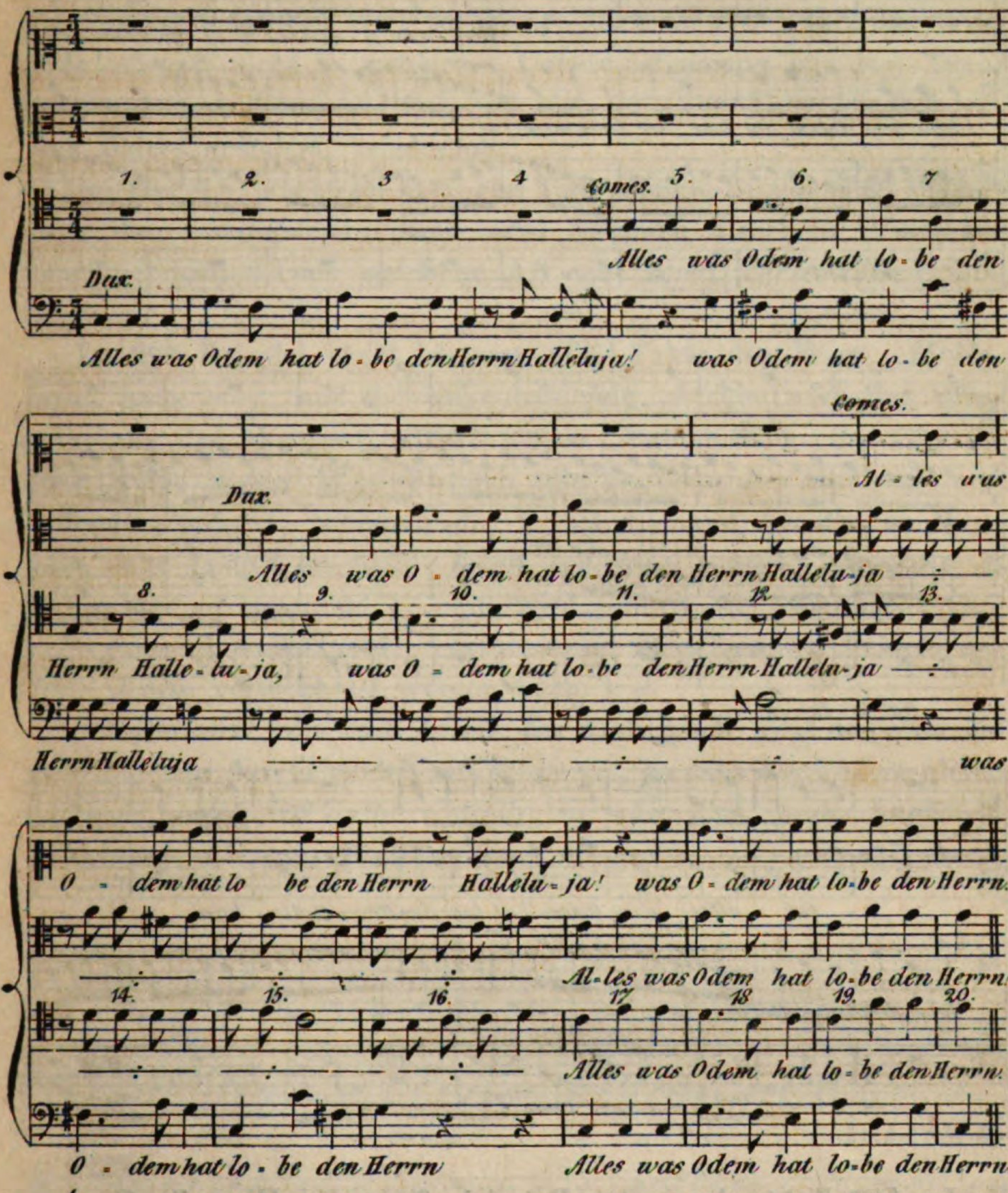
Bei einer Fuge für *Singstimmen allein*, über deren Abfassung ich mich in gegenwärtigem Abschnitte auszusprechen habe, kommt es hauptsächlich auf die Texteswortc an, welche *Versetzungen* (Transpositionen) das zu erfindende Thema erhalten kann; ebenso, ob dabei die *Gegenbewegung*, die *Vergrösserung* u. dgl. mehr, ja sogar ob *alle Engführungen*, deren das Thema, von Instrumenten vorgetragen, fähig ist, auch hier bei seinem blos auf Singstimmen beschränkten Vortrag anwendbar erscheine oder nicht.

Jedenfalls kann das Thema einer Singfuge keinen so grossen Tonumfang und keine so mannigfaltige Transposition erhalten, wie das Thema einer Instrumentalfuge.

Die Anwendung der Gegenharmonie betreffend, so müssen sämmtliche Stimmen, welche hier die contrapunktische Begleitung des Themas bilden, den damit zu verbindenden Vortrag *des Textes* in der Art behandelt erhalten, dass hierdurch weder die *Melodie*, noch der Text des *Themas* gefährdet, zugleich aber auch keine der begleitenden Stimmen selbst dabei als ein bloses *Instrument*, sondern stets als ein den Ausdruck der Texteswortc mit unterstützende *Singstimme* erscheint.

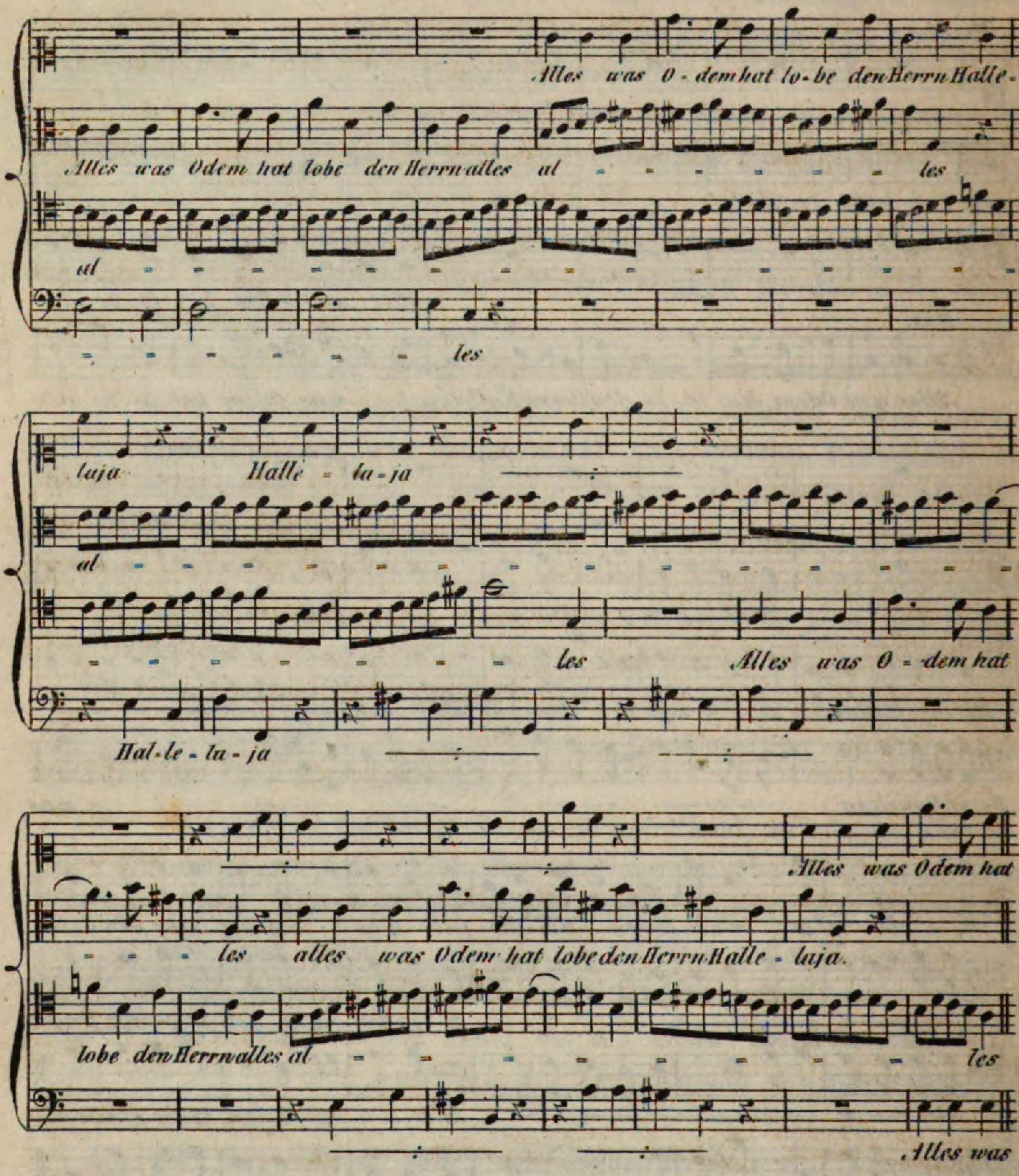
Da nun das Thema einer *einfachen* Fuge deren Texteswortc vollständig enthalten muss, so muss beim Eintritt des Gefährten die begleitende Stimme entweder eine *Wiederholung* der *bedeutendsten Texteswortc*, oder eine Sylbendehnung solcher einzelnen Wörter erhalten, deren Verständlichkeit sich beim Aussprechen der betreffenden einzelnen Sylbe gewissermassen von selbst ergibt. Ich will daher nachstehend von *beiden* Behandlungsweisen der *Gegenharmonie einer Singfuge* ein kurzes Beispiel geben, und hierzu den Text wählen: *„Alles was Odem hat, lobe den Herrn, Halleluja.“*

a.


Comes.
Alles was Odem hat lo - be den
Dux.
Alles was Odem hat lo - be den Herrn Halleluja! was Odem hat lo - be den
Comes.
Al - les was
Dux.
Alles was O - dem hat lo - be den Herrn Hallelu - ja
Herrn Halle - lu - ja, was O - dem hat lo - be den Herrn Hallelu - ja
Herrn Halleluja was
O - dem hat lo be den Herrn Hallelu - ja! was O - dem hat lo - be den Herrn.
Al - les was Odem hat lo - be den Herrn.
Alles was Odem hat lo - be den Herrn.
O - dem hat lo - be den Herrn Alles was Odem hat lo - be den Herrn.

b.


Alles was Odem hat lobe den Herrn alles
Alles was Odem hat lobe den Herrn, alles al



Im 5ten Takte des ersten Beispiels fängt der *Bass* die Gegenharmonie an, und wiederholt bis zum 9ten Takte den vollständigen Text, vom 9ten bis zum 13ten Takte aber nur das Wort „*Halleluja.*“ Vom Schluss des 13ten bis zum Anfang des 16ten Taktes hat der *Bass* und in den Takten 17—20. haben auch der *Tenor* und *Alt* denselben Text im gleichen Metrum wie der *Diskant.*

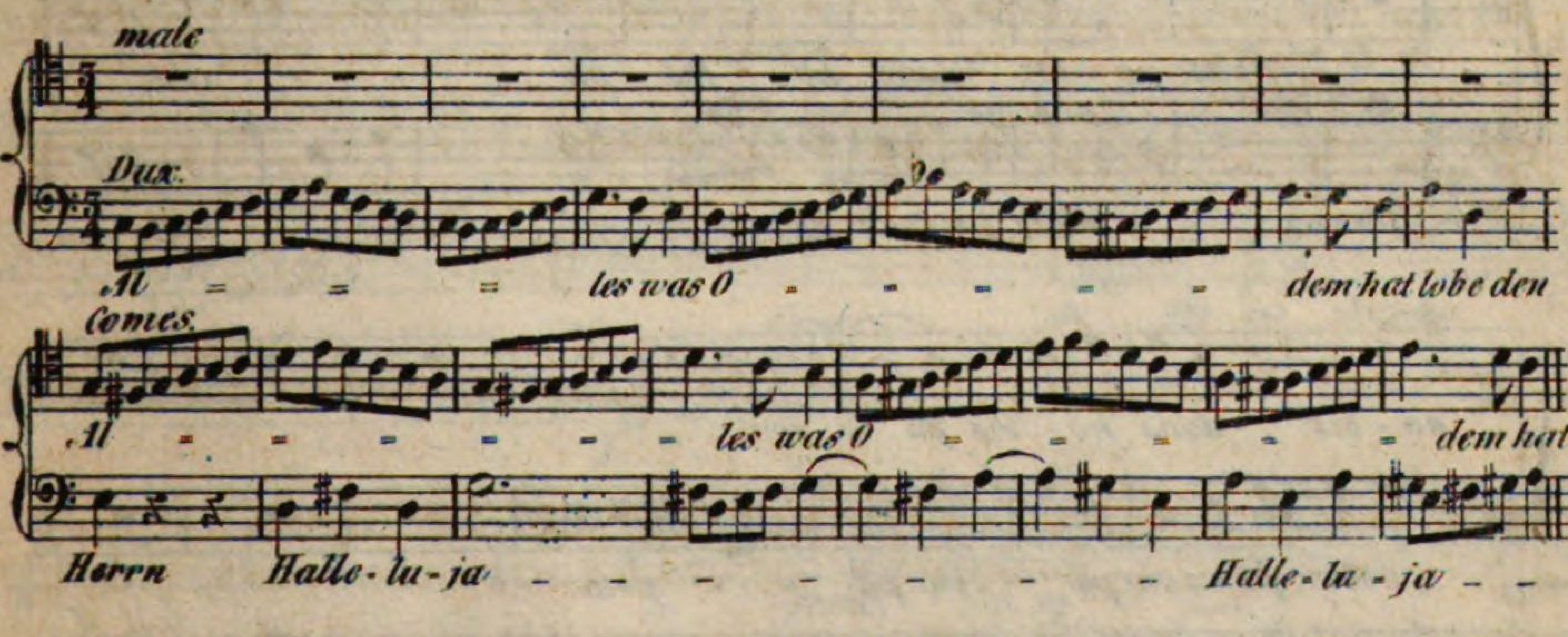
Im 9ten — 12ten Takte verhält sich dei *Tenor* zum *Alt*, wie dies in den vorhergehenden 4 Takten mit dem *Bass* gegen den *Tenor* der Fall war, und dagegen in den Takten 13—16., woselbst die Gegenharmonie nunmehr 3stimmig ist, der *Tenor* und *Alt* das „*Halleluja*“ wiederholen.

Da durch die im Thema vorkommende $^1/_8$ Pause vor dem Eintritt des Wortes *„Halleluja"* keine *allgemeine* Unterbrechung der Tonführung entstehen darf, so konnte auch im 8$^{\text{ten}}$ Takte das Wort *„Halleluja"* nicht in metrischer Uebereinstimmung mit dem Tenor vorgetragen werden, welcher Fall sich im 12$^{\text{ten}}$ Takte, jedoch etwas anders gestaltet, wiederholt.

Im Ganzen erscheint also der Text dieses Beispiels so behandelt, dass wenigstens immer *zwei* Stimmen dieselben Worte auf eine übereinstimmende metrische Art und somit *verständlich* vortragen.

Im 2$^{\text{ten}}$ Beispiel bleibt bis zum 16$^{\text{ten}}$ Takte das Wort *„Halleluja"* ganz weg, und die Gegenharmonie, welche nach der Wiederholung des Wortes *„Alles"* eintritt, enthält blos eine über die erste Sylbe dieses Wortes durch alle *begleitenden* Stimmen fortlaufende Tonfigur, wodurch die Verständlichkeit des Textes ebenfalls nicht gestört erscheint, indem das Wort *„Alles"*, dessen erste Sylbe hier so anhaltend gedehnt wird, durch die unmittelbar vorhergegangene vollständige Aussprechung desselben mit keinem andern Worte verwechselt werden kann. —

Würde aber von vorn herein der vorliegende Text ungefähr auf nachstehende Art behandelt worden seyn, so dass das Thema gleich mit einer gedehnten Sylbe eintrete, so wäre dies, in der fraglichen Beziehung, offenbar falsch, z. B.



Aus dem zweiten der vorhergehenden 3 Beispiele geht zugleich auch hervor, wie die kleine Tonfigur über das Wort *„Halleluja"* zu der zwischen dem *Diskant* und *Bass* eintretenden kurzen Nachahmung, und hier auch zugleich zur Bildung einer förmlichen *Zwischenharmonie* sich gleichsam von selbst dargeboten hat, was man sich daher merken kann; ebenso, dass bei einem Text, wie

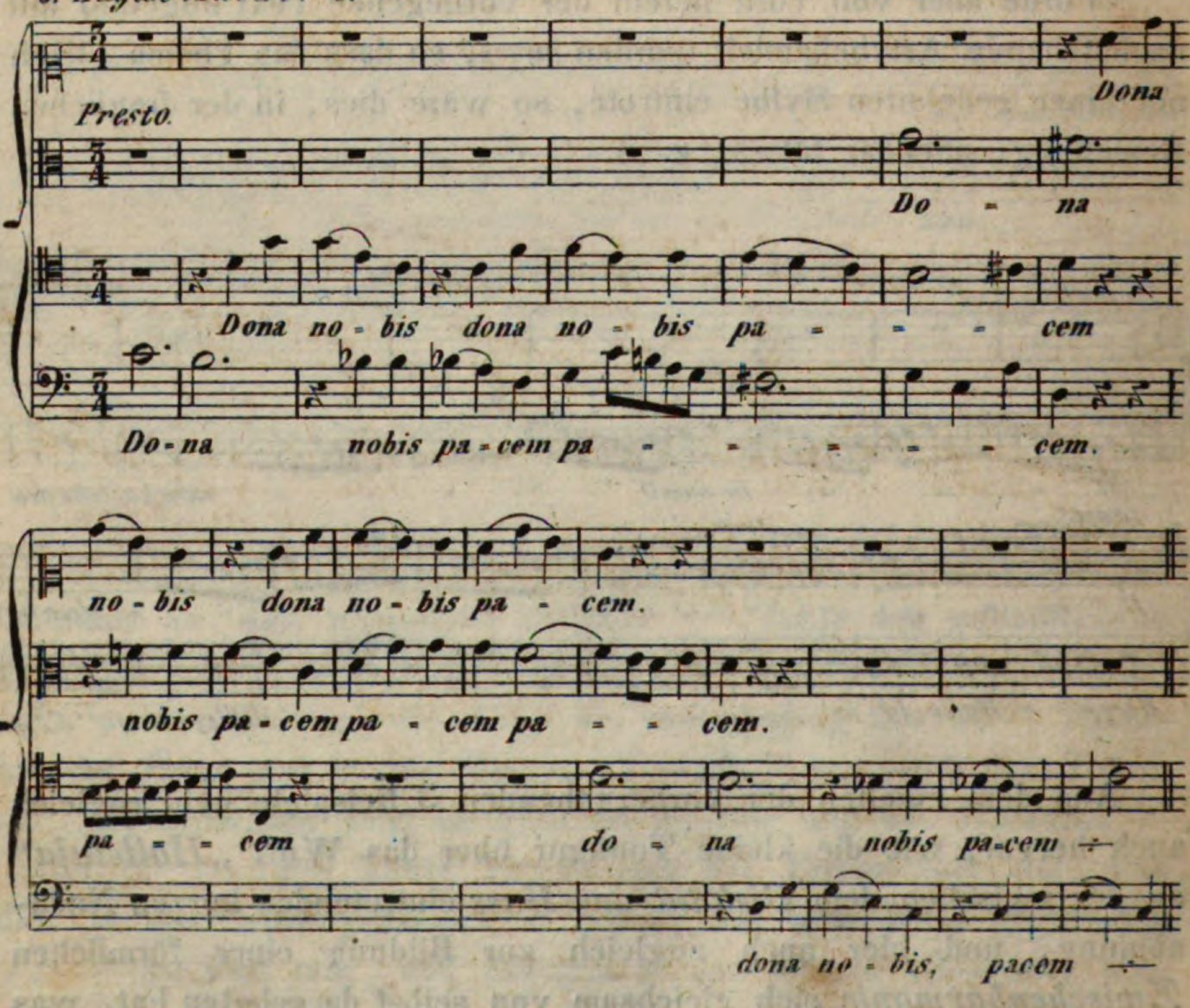
der vorliegende ist, die Transposition dessen Themas aus der Durtonart in die Molltonart Statt finden konnte.

§. 146.

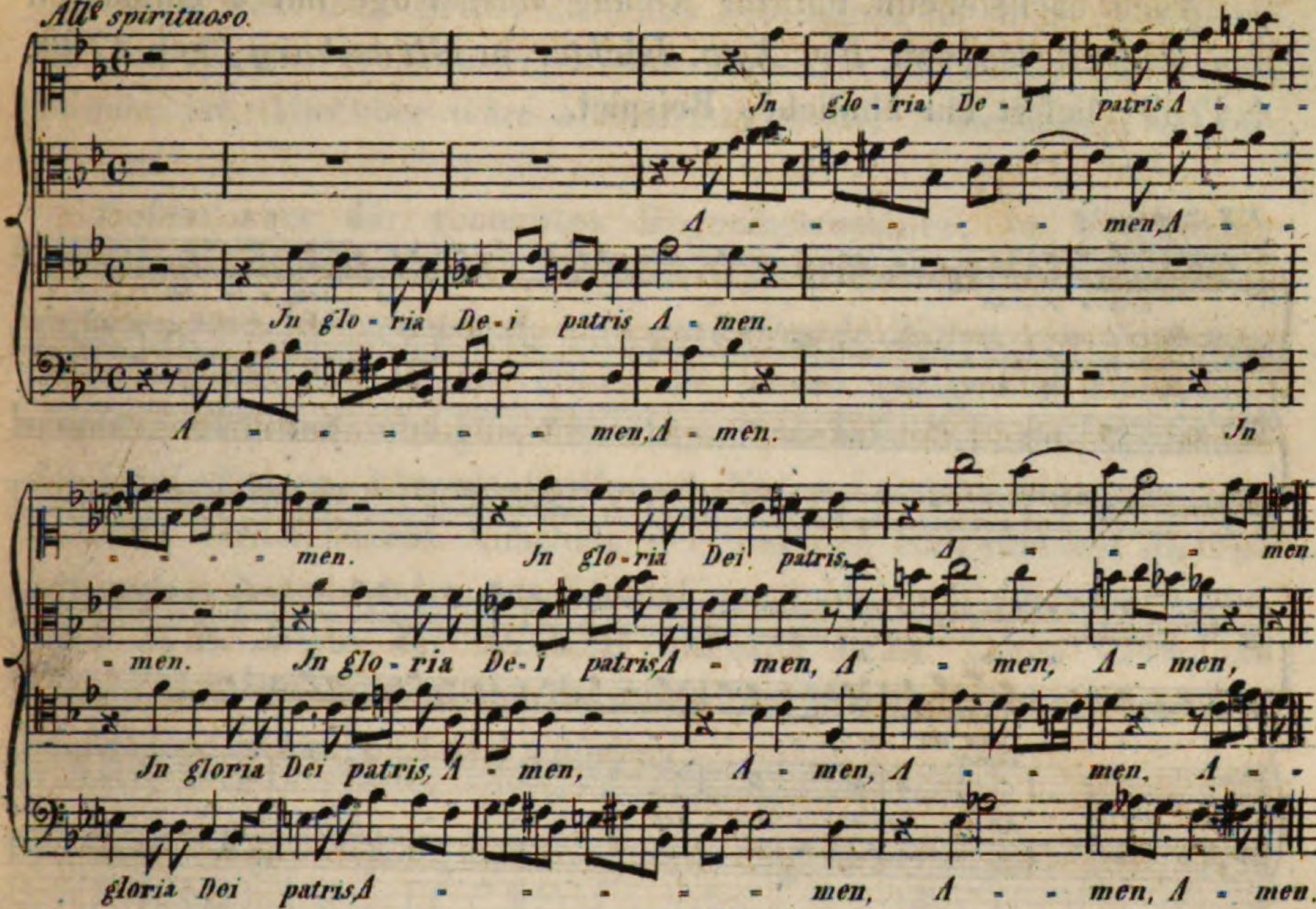
Zu einer *Doppelfuge* muss man also einen solchen Text wählen, welcher ebensoviel fühlbare Einschnitte gestattet, als man Themata mit einander verbinden will. Der Text: *„In te Domine speravi, non confundar in aeternum“* eignet sich daher ganz gut zu einer Doppelfuge; allein eine einfache Zeile, wie z. B. *„dona nobis pacem“* als Fuge mit 2 Subjekten zu behandeln, oder die Schlussworte des *Gloria: „cum sancto spiritu in gloria dei, patris, amen,“* des letzteren Wortes wegen, und zudem in der Art als Fuge mit 2 Subjekten zu behandeln, dass das Schlusswort *Amen* vorangeht, wie beides *J. Haydn* gethan und obendrein den letzten Satz so regellos abgefasst hat, dass er eigentlich *keine* Fuge ist, kann ich nicht zur Nachahmung empfehlen; ebenso wenig die übrige Behandlungsart dieser Texteswörte.

Ich setze nachstehend den Anfang dieser beiden Sätze hierher.

J. Haydn Missa N° 5.

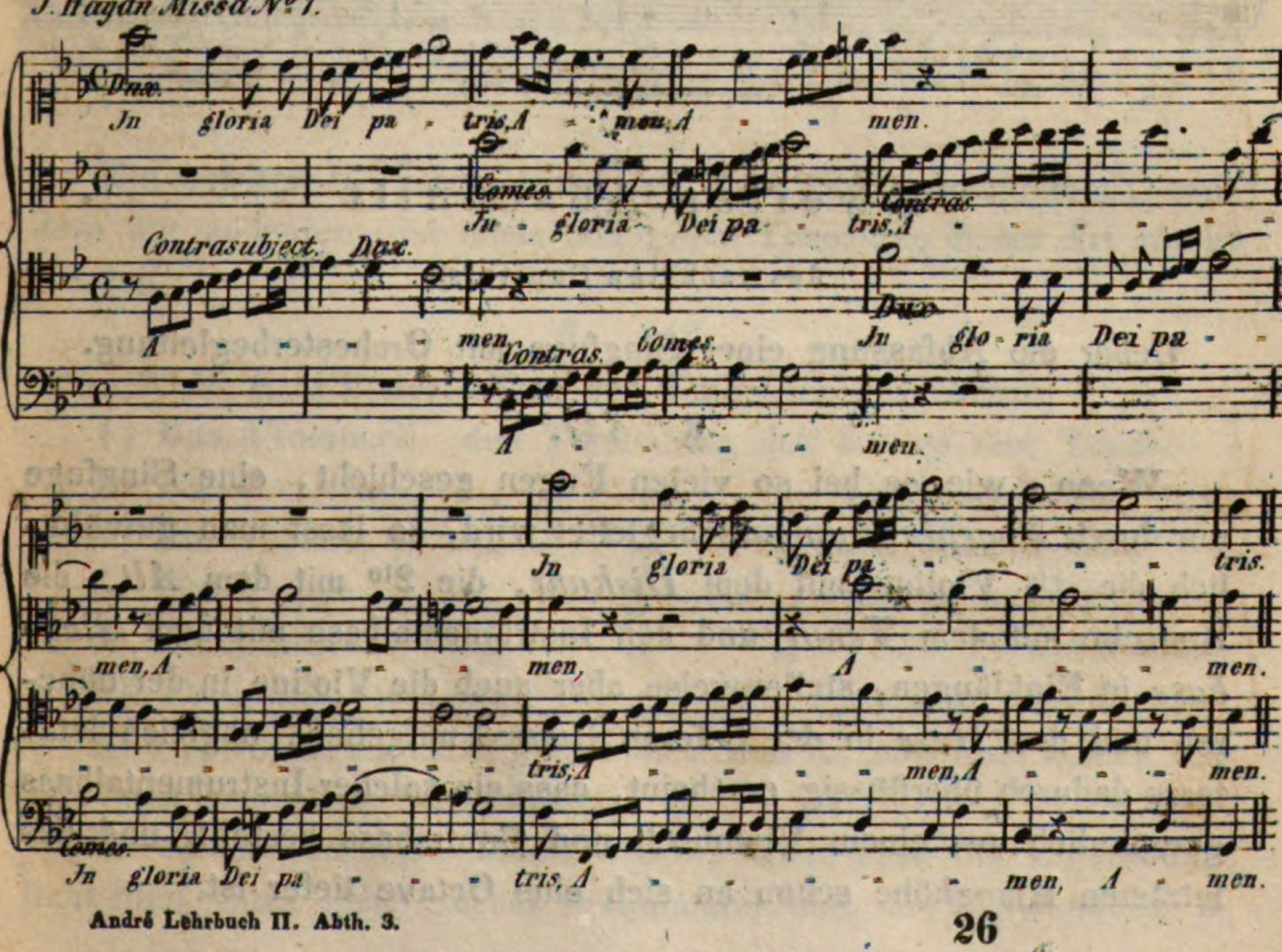


J. Haydn Missa No. 6.

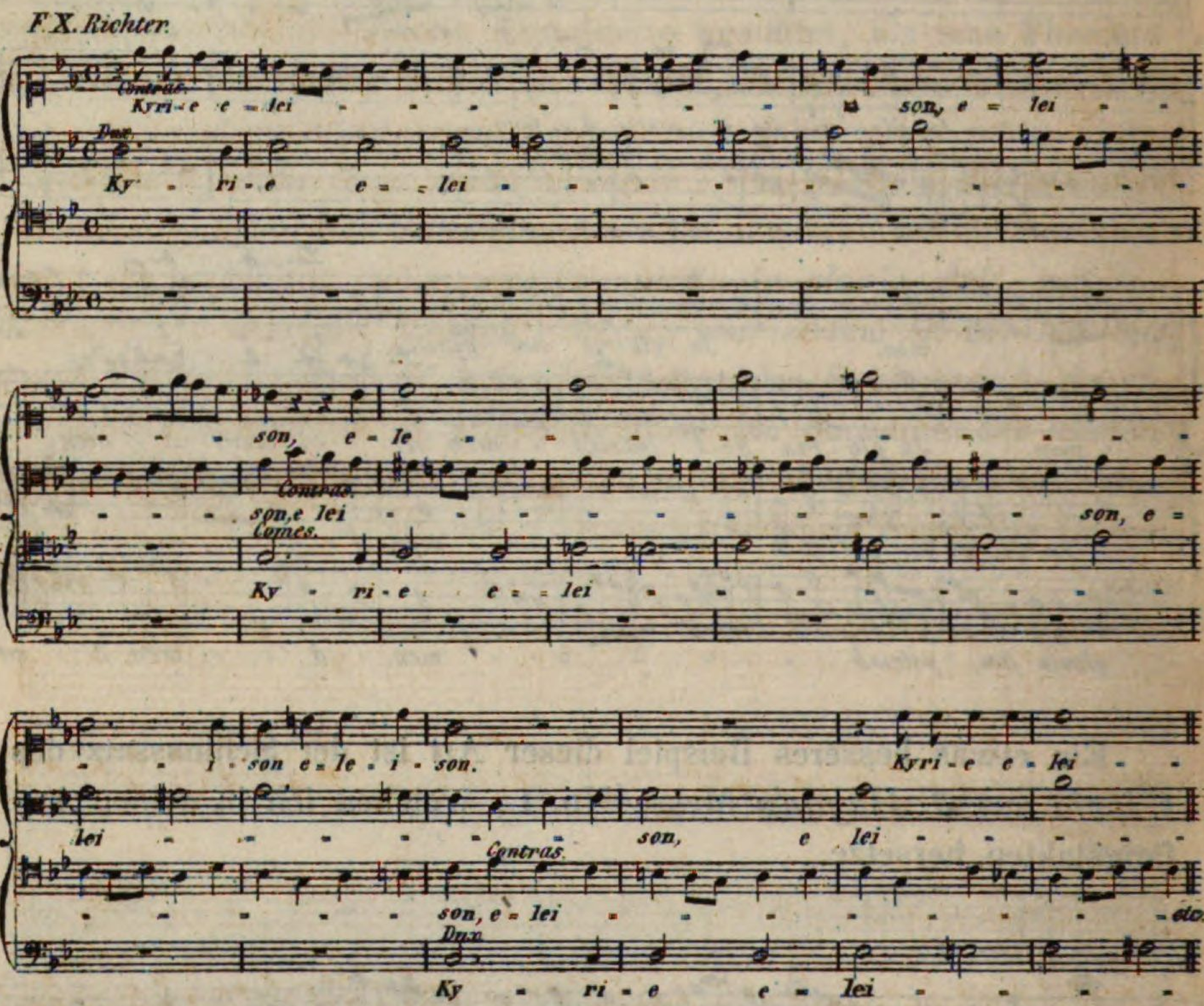


Ein etwas besseres Beispiel dieser Art ist der Schlusssatz des *Gloria* aus *J. Haydn's* Messe No. 1., welchen ich in seinen Anfangstakten hersetze.

J. Haydn Missa No. 1.



Auch nachstehend notirter Anfang einer Fuge mit 2 Subjekten aus einer Messe von *Fr. Xav. Richter* in *Strassburg*, geb. 1709, † 1789, liefert ein ähnliches Beispiel.



Zweiter Abschnitt

des sechsten Capitels.

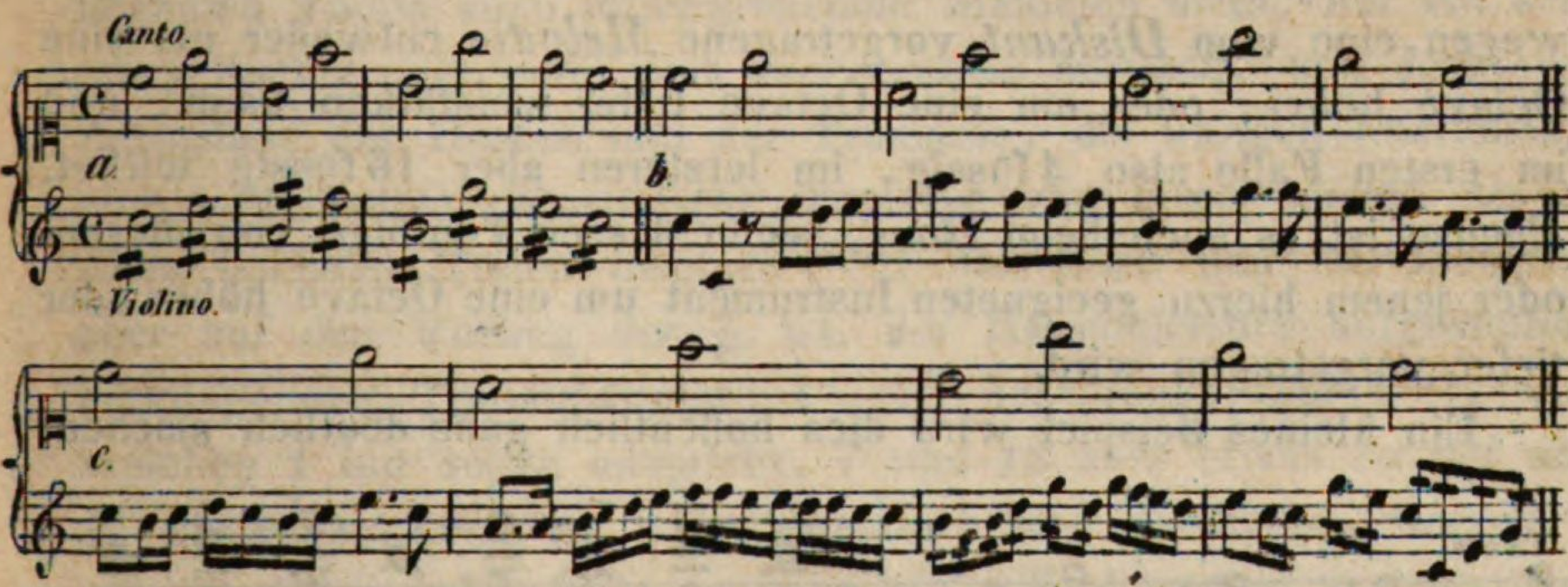
Ueber die Abfassung einer Singfuge mit Orchesterbegleitung.

§. 147.

Wenn, wie es bei so vielen Fugen geschieht, eine Singfuge nur durch *Bogeninstrumente* begleitet wird, so lässt man gewöhnlich die 1te Violine mit dem *Diskant*, die 2te mit dem *Alt*, die Bratsche mit dem *Tenor* und den Instrumentalbass mit dem *Singbass* in Einklängen, stellenweise aber auch die Violine in der höheren und den *Bass* in der tieferen Octave mitgehen, obgleich letzteres dadurch überflüssig erscheint, dass ein solcher Instrumentalbass gewöhnlich aus einem Violoncell und Contrabass besteht, und des letzteren Klanghöhe schon an sich eine Octave tiefer ist.

Auch lässt man gewöhnlich das *Violoncell* an denjenigen Stellen den *Tenor* in Einklängen unterstützen, wo dieser die *tiefste* Stimme ist. Hierüber wäre also nichts weiter insbesondere zu bemerken.

Sollen aber die genannten Bogeninstrumente, in Verbindung mit *Blasinstrumenten,* die Singstimmen auf die bemerkte Art unterstützen, und haben letztere viel *aushaltende Noten*, so lässt man diese auf dieselbe Weise durch die hierzu geeigneten Blasinstrumente verstärken und gibt den Bogeninstrumenten, mit Ausnahme des Contrabasses, kürzere (kleinere) Noten, welche entweder blos in einen vernehmbaren Anschlag der von den Singstimmen *auszuhaltenden* Noten, oder aus hierauf gegründeten Tonfiguren bestehen; z. B. wenn der *Diskant* folgende halbe Noten hätte, so könnte die 1te Violine solche ungefähr auf eine der nachstehend bemerkten zweierlei Arten figuriren:



Ein solches Verfahren lässt sich aber nicht vorschreiben, sondern nur andeuten und muss aus guten Tonsätzen dieser Art studirt werden.

§. 148.

Nach §. 15. der Lehre des Contrapunktes enthält

1) Das Violoncell den Tonumfang des Basses und Tenor.
2) Die Bratsche „ „ „ Tenor und Alt.
3) Die Violine „ „ „ Alt und Diskant.
4) Der Fagott „ „ „ Basses und Tenor.
5) Die Clarinette „ „ „ Tenor, Alt und Diskant.
6) Oboe und Flöte „ „ „ Diskant.

Alle diese Instrumente gehen aber sowohl höher als tiefer, wie die dabei bemerkten Singstimmen.

Da es hier zu weit führen würde, mich über die Eigenthümlichkeiten eines jeden dieser Instrumente und ihre Anwendung in

der Composition auszusprechen, so will ich nur im Allgemeinen Nachstehendes bemerken:

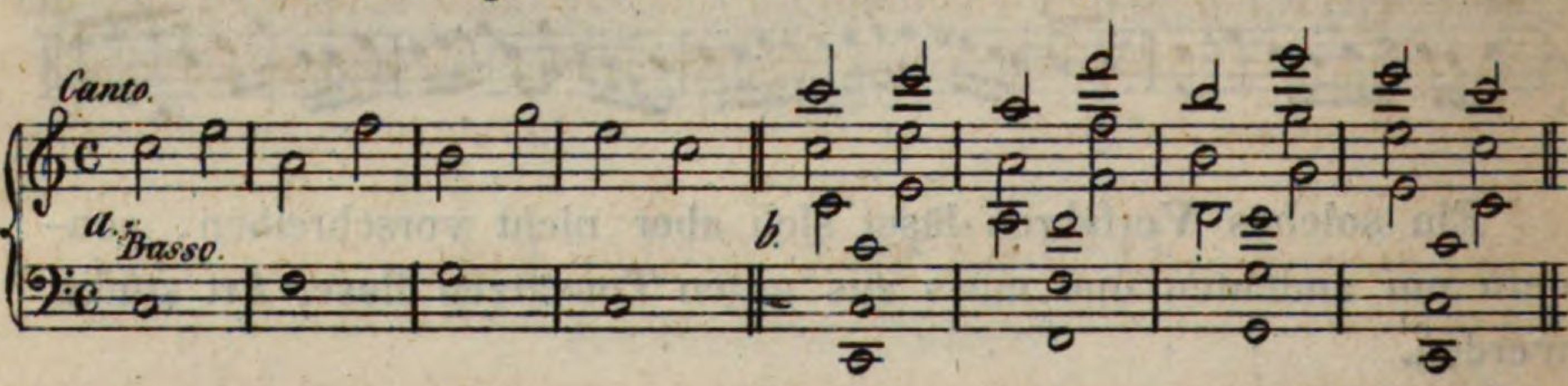
1) Man nennt die Tonhöhe eines Instrumentes 8füssig, wenn solche mit seiner *Notenschrift* übereinstimmt.

Ist die Tonhöhe aber um *eine Octave tiefer* als die Notenschrift, so heisst das betreffende Instrument 16füssig, und ist sie *eine Octave höher*, 4füssig.

2) Die oben genannten Instrumente, ebenso die 4 Singstimmen *Diskant*, *Alt*, *Tenor* und *Bass* sind sämmtlich 8füssig. Der Contrabass aber ist 16füssig und ebenso das Horn, dagegen die Trompete wiederum 8füssig ist.

3) Wenn nun auch von allen Orchesterinstrumenten nur die Octav-Clarinette und Octav-Flöte 4füssig sind, so werden doch mehrere der genannten 8füssigen Instrumente 4füssig, und andere derselben 16füssig behandelt, was beides sich darauf gründet: dass fast jedes Instrument seines ausgedehnteren Tonumfanges wegen eine vom *Diskant* vorgetragene *Melodie* entweder um eine Octave höher, oder um eine Octave tiefer verstärken kann, und im ersten Falle also 4füssig, im letzteren aber 16füssig wirket. Ebenso ist es auch beim *Bass*, wenn dessen Tonfolge von diesem oder jenem hierzu geeigneten Instrument um eine Octave höher oder tiefer vorgetragen wird.

Ein kleines Beispiel wird dies hoffentlich ganz deutlich machen.



Die bei *a* notirte vom *Diskant* vorzutragende und vom *Bass* begleitete Melodie erscheint in diesen beiden Stimmen 8füssig; wird nun der *Diskant* z. B. durch eine Flöte in der oberen Octave und durch eine Clarinette in der unteren Octave begleitet, oder eigentlich in seiner Tonführung verstärkt, so erscheint die hier Statt findende Verstärkung durch die Flöte 4füssig, und diejenige durch die Clarinette 16füssig. Und ebenso ist es mit dem Bass, dessen obere Octave z. B. von der Bratsche vorgetragen ebenfalls 4füssig und dessen untere Octave z. B. vom Fagott vorgetragen 16füssig erscheint, und man hat bei dieser *Octavenverstärkung* nur darauf zu sehen, dass in dem Gange der 8füssigen Stimmen keine Quar-

tenfortschreitungen vorkommen, da diese durch die *Octavenverstärkung* sonst *Quintenfortschreitungen* veranlassen würden, letztere aber, so lächerlich es oft auch ist, von manchen Kunstrichtern schon getadelt werden würden.

§. 149.

Nächstdem merke man sich, dass die ***Rohrblasinstrumente***, nämlich die Clarinette und das Bassethorn, die Oboe und das englische Horn, sowie der Fagott sich am besten zum Vortrage *auszuhaltender* (lange anhaltender) Töne, und deren *crescendo* und *decrescendo* eignen; von den ***Blechinstrumenten*** aber hauptsächlich die Trompete zur Hervorbringung schmetternder Töne, das Horn zur klangvolleren Unterstützung mancher Harmonie und die Bass-Posaune zur kräftigeren Heraushebnng einfacher Bassfiguren dienen.

Ich bemerke ferner: dass die genannten Blechinstrumente, ebenso die Flöte, welche sowohl zur Unterstützung sanfter, als in ihren höchsten Tönen auch durchgreifender Melodien dient, nur ein sehr mangelhaftes *crescendo* und *decrescendo* besitzen, und dass, mit Ausnahme des Hornes und der Trompete, die übrigen Instrumente eine vollständige chromatische Tonfolge von ihren tiefsten bis zu ihren höchsten Tönen besitzen [120]); das Horn und die Trompete aber auf den Vortrag der §. 64. der Harmonielehre aufgestellten mitklingenden Tonverhältnisse 1 — 13 beschränkt sind [121]), von welchen 1 nur selten anspricht, 7 und 13 aber etwas zu tief und 11 etwas zu hoch ist. Da nun Horn und Trompete jederzeit C zum Grundton haben [122]), so nehmen die Tonkünstler, welche diese Instrumente spielen, zur Tonart D, Es, E, F bis B ein um so viel höheres, und zu tief B ein um einen ganzen Ton tieferes Instrument.

Die Pauken, welche ebenfalls zum Grundton C und dabei dessen Unterquarte G haben, werden für die höheren Tonarten auch *höher* gestimmt.

§. 150.

So höchst unvollständig nun auch vorstehende Beschreibung der verschiedenen *Orchesterinstrumente* ist, so konnte sie *hier* doch nicht wohl anders abgehandelt werden; allein im 4ten Bande meines

120) Nur der Fagott geht vom tiefsten B zu C mit Weglassung des dazwischen liegenden halben Tones H.

121) Dasjenige, was über das *chromatische Horn* und über die *Klappentrompete* zu bemerken ist, gehört noch nicht hierher.

122) Die Clarinette zwar auch; allein ich übergehe dasjenige, was ausserdem hierüber zu sagen wäre.

Lehrbuches wird man sowohl die genannten, wie auch noch alle übrigen gebräuchlichen Instrumente umständlich beschrieben, und zugleich das Wesentlichste, was über ihre sowohl *einzelne* als *verbundene Anwendung in der Tonsetzkunst* zu sagen ist, hoffentlich ziemlich erschöpfend vorgetragen finden.

§. 151.

Ich erwähne nunmehr noch einer eigenen Art, wie man eine Singfuge mit Begleitung des Orchesters behandeln kann, und welche ich in meiner *Missa* op. 43. angewandt habe.

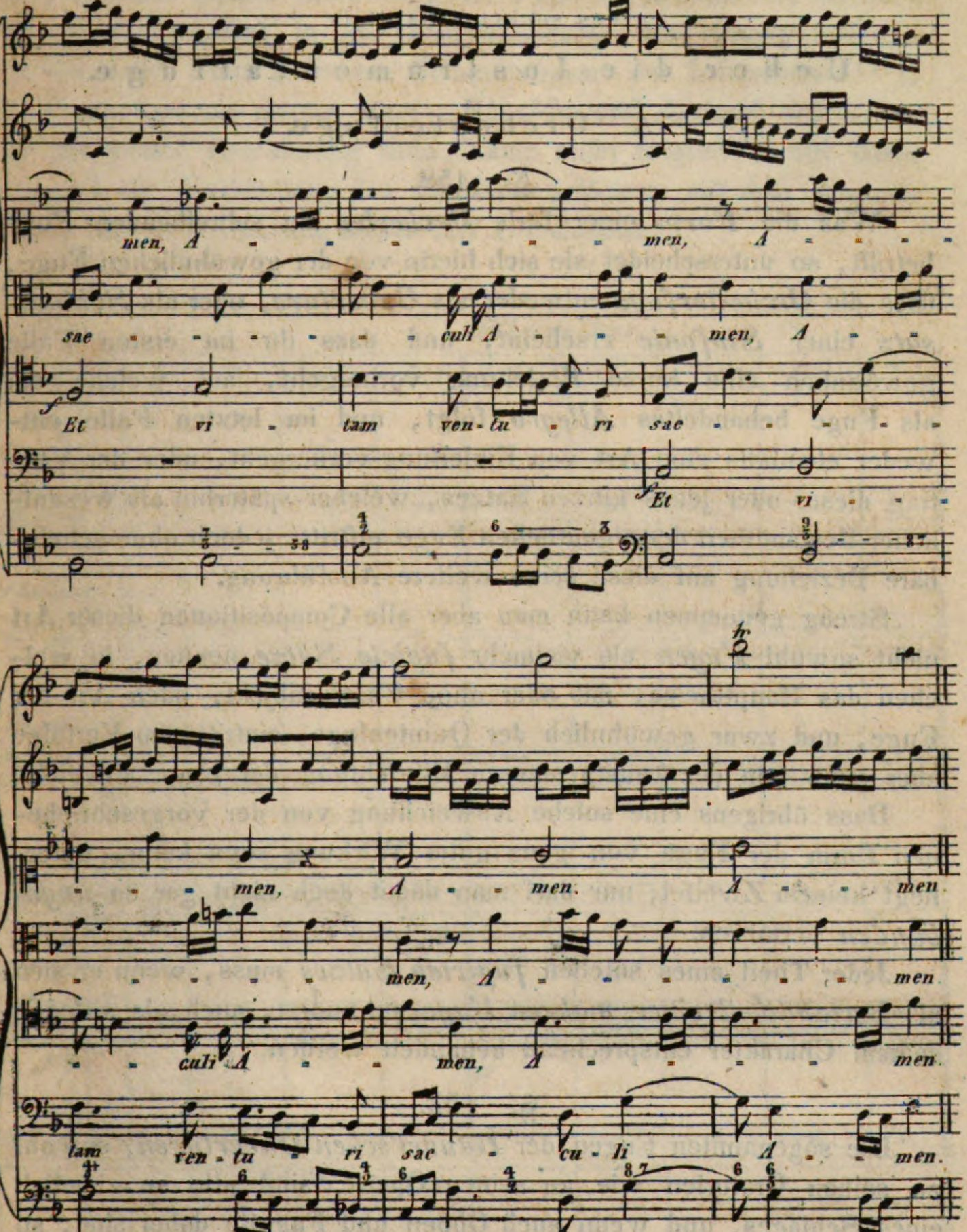
Ich habe nämlich die Worte des *Sanctus „pleni sunt coeli et terra gloria tua“* als eine kurze Fuge behandelt, und in den 4 Singstimmen das Thema, zu dessen deutlicherer Heraushebung nur als Führer und Gefährte ohne Gegenharmonie eintreten und diese nur vom Orchester vortragen lassen. Dagegen aber habe ich bei der Fortsetzung dieses fugirten Satzes nach beendigtem Vortrage des *Benedictus* die zu den Worten *„Hosanna in excelsis“* gesetzte kurze Melodie nunmehr als ein eigenes, blos von den Singstimmen vorzutragendes Thema behandelt, und nunmehr das frühere Thema selbst von den Instrumenten durchführen lassen.

Ohne nun gerade einen besonderen Werth auf diesen Tonsatz legen zu wollen, welcher als eigentliche Fuge ohnehin viel genauer hätte behandelt werden müssen, so kann ich ihn, was diese seine eigenthümliche Abfassungsart betrifft, doch mit Recht dem weiteren Nachdenken und Bessermachen meiner Leser empfehlen.

Man trifft zwar ähnliche Sätze an, dass nämlich die Orchesterbegleitung mit einer Art Contrasubjekt als Gegenharmonie eintritt, allein die Tonführung derselben ist nicht überall selbstständig, und trifft da und dort mit derjenigen einer der 4 Singstimmen zusammen, wie dies im nachstehenden Satz von *Mozart* der Fall ist, z. B.

Mozart Missa (F dur) komponirt im Juni 1774.





123) *W. A. Mozart* hat späterhin (1788) dieses Thema zum Schlusssatze seiner Sinfonie op. 38. aufgenommen. Hier, in gegenwärtiger Messe liegt es dem ganzen *Credo* zum Grunde. —

Dritter Abschnitt
des sechsten Capitels.

Ueber die Instrumentalfuge.

A. Orchesterfuge.

§. 152.

Was die *Form* einer für's *Orchester* zu schreibenden Fuge betrifft, so unterscheidet sie sich hierin von der gewöhnlichen Fuge, dass die *Orchesterfuge* entweder als *Ouverture*, oder als *Schlusssatz* einer *Sinfonie* erscheint, und dass ihr im ersten Falle gewöhnlich eine kurze Einleitung vorhergeht, auf welche ein als Fuge behandeltes *Allegro* folgt, und im letzten Falle entweder ebenfalls eine Art von Einleitung vorhergeht, oder der Vortrag dieses oder jenes kurzen Satzes, welcher späterhin als wesentlicher Bestandtheil der eigentlichen Fuge auftritt, jedoch ohne scheinbare Beziehung auf diese seine weitere Ausführung.

Streng genommen kann man aber alle Compositionen dieser Art nicht sowohl *Fugen* als vielmehr *fugirte Sätze* nennen, in welchen das Hauptthema, mit oder ohne Contrasubjekt, nach Art der Fuge, und zwar gewöhnlich der Quintenfuge, eintritt, im Verfolge aber ganz von der kunstgemässen Einrichtung der Fuge abweicht.

Dass übrigens eine solche Abweichung von der vorgeschriebenen Form der Fuge von ganz guter Wirkung seyn kann, unterliegt keinem Zweifel; nur darf man damit doch nicht gar so *ungebunden* verfahren.

Jeder Theil eines solchen *fugirten Satzes* muss, wenn er sich als *Bestandtheil einer wahren Fuge* ankündigt, auch als *solcher* seinem Charakter entsprechend behandelt werden.

§. 153.

Die sogenannten Fugen der *Händel'schen Ouverturen*, sowohl zu seinen Oratorien wie zu seinen Opern, sind alle so ziemlich eines Schlages, und wenn auch Oboen und Fagotte dabei sind, so gehen erstere gewöhnlich mit den Violinen und letztere mit dem Basse (kleine, nichts sagende kurze Sätzchen abgerechnet) und somit ist daraus für den *Orchesterfugensatz* nichts zu lernen, als allenfalls: wie man Blasinstrumente *nicht* behandeln soll.

Andere sogenannte Orchesterfugen, von welchen mir die *Ouverture* zu *Piccini's Athis* und diejenige zu *Schweitzer's Alceste* beifallen, geben auch keine Ausbeute für den Orchestersatz der Fuge, und sind, wie schon gesagt, nur fugirte Sätze zu nennen.

Dagegen enthält ***Mozart's*** herrliche ***Ouverture*** zur ***Zauberflöte***, obgleich solche ebenfalls keine Fuge zu nennen ist, unübertreffbare Schönheiten in der ***Durchführung*** des Hauptgedankens und der dabei Statt findenden Behandlungsart der Instrumente [124]. Der ***Ouverture*** zu meiner Oper „***Rinaldo und Alcina***" würde ich hier gar keiner Erwähnung thun, käme nicht folgende Stelle darin vor, wo die Verbindung des ***Einleitungsthemas*** mit dem ***Fugenthema*** den Orchestersatz dieser Art charakterisirt.



124) Ich kann hier nicht unterlassen, auf diejenige Partitur-Ausgabe (*Offenbach* bei *Joh. André*) dieser *Ouverture* aufmerksam zu machen, in welcher durch schwarze und rothe Noten der *Entwurf* und die Ausarbeitung dieses Tonsatzes ganz deutlich zu erkennen ist.



Bei A steht das Thema des Adagio; bei B dasjenige des als Quintenfuge eintretenden Allegro und bei C die Verbindung dieser beiden Themata, wobei die Instrumente in der Art behandelt sind, dass die Flöte und 1te Oboe 4füssig; die 2te Oboe und die Clarinette 8füssig, und da die Bratsche in der tieferen Octave den Gang der beiden Violinen unterstützt, diese 16füssig wirket.

§. 154.

Die vorstehend erwähnte und bereits §. 148. u. 149. zur Sprache gebrachte Behandlung der Instrumente in ihrem 8- und 4füssigen, und wiederum 8- und 16füssigen Tonverhältniss, ist es, was hauptsächlich bei der Orchesterfuge berücksichtigt werden muss, ausserdem eine noch so grosse Anzahl verschiedenartiger Instrumente, dennoch keine *Deutlichkeit* im Vortrage der betreffenden Hauptsätze zu bewirken im Stande wäre, als worauf es doch beim Vortrage einer jeden Fuge, und namentlich der Orchesterfuge, ankommt.

Auf einer Orgel, welche 2 Manuale und in jedem Manual einige 8—4füssige starke Stimmen und zugleich eine 16füssige Stimme, auch für diese dreierlei Tonverhältnisse passender Stimmen im Pedal besitzt, kann man zwar eine noch grössere und übereinstimmend wirkende Tonkraft und zugleich dieselbe Deutlichkeit im Vortrage einer Fuge, wie mit den Orchesterinstrumenten entwickeln, allein da man die verschiedenen Stimmen eines und desselben Manuals nicht so willkührlich anziehen und wieder abstossen (zurückschieben) kann, wie man eine Anzahl Instrumente mitspielen und pausiren lassen kann, und da letztere, zugleich ihrer *einzelnen* Anwendung wegen, eine viel mannigfaltigere Wirkung gestatten, so dass z. B. die *Blasinstrumente* die *harmonischen Töne* eines Satzes aushalten (anhalten), während die Bogeninstrumente die hieraus entwickelten

melodischen Tonfiguren vortragen, so kann auch ein mit Einsicht verfertigte Orchesterfuge von allen Arten der Instrumentalfuge, die grösste und unterhaltendste Wirkung hervorbringen.

§. 155.

Obgleich mir nun noch keine in dieser Art behandelte Orchesterfuge bekannt geworden ist, so hindert dies doch nicht, eine solche zu schreiben, und es sollte mich freuen, die Veranlassung hierzu gegeben zu haben.

Als ein kleines und dabei noch mangelhaftes Beispiel, wie man die erwähnte *Octavenverstärkung* bei einer schon componirten Fuge anwenden und diese dadurch zum Vortrage für's Orchester einrichten kann, mag nachstehende Notirung des im 145ten §. aufgestellten Satzes dienen.





Alle Instrumente tragen hier in den 3 ersten Takten, mit Einschluss der ersten Note des 4ten Taktes, das Thema in Einklängen und Octaven verstärkt, in vergrösserten Noten und langsamerem Tempo vor, damit solches auch den gehörigen Eindruck machen kann; und da diejenige Tonhöhe, in welcher dieses die Bogeninstrumente thuen, als 8füssig zu betrachten ist, so ergibt sich hieraus, dass die hier den *Diskant* verstärkenden Instrumente, nämlich die 1te Oboe und 1te Clarinette 4füssig, die 2 Flöten 2füssig und der den *Bass* verstärkende 2te Fagott 16füssig behandelt erscheinen.

Die Bassposaune geht in Einklängen mit dem *Bass* und erscheint daher 8füssig und ebenso sind auch die 2 Hörner zur blosen Verstärkung des Themas 8füssig behandelt. — Die Trompeten und Pauken haben nur einzelne Töne des Themas und ihre Tonhöhe erscheint ebenfalls 8füssig. Der Contrabass dagegen ist hier, wie überall, 16füssig. — In den Takten 4—7. sind die Clarinetten 4füssig und der 2te Fagott 16füssig, in den Takten 8—11. sind die 2 Oboen 4füssig, in den Takten 12—15. sind die 2 Clarinetten wiederum 4füssig, die beiden Hörner aber 8füssig, und in den Takten 16—19. erscheinen die 2 Oboen 8füssig, die 2 Flöten aber 4füssig behandelt.

Da nun die von den Oboen, Flöten und Fagotten ausgehaltenen Töne der Takte 20—24. nach der Tonhöhe der 1ten Violine beurtheilt werden müssen, so erscheinen in diesen 5 Takten die

2 Oboen 8füssig, die 2 Flöten 4füssig und die 2 Fagotte 16füssig behandelt.

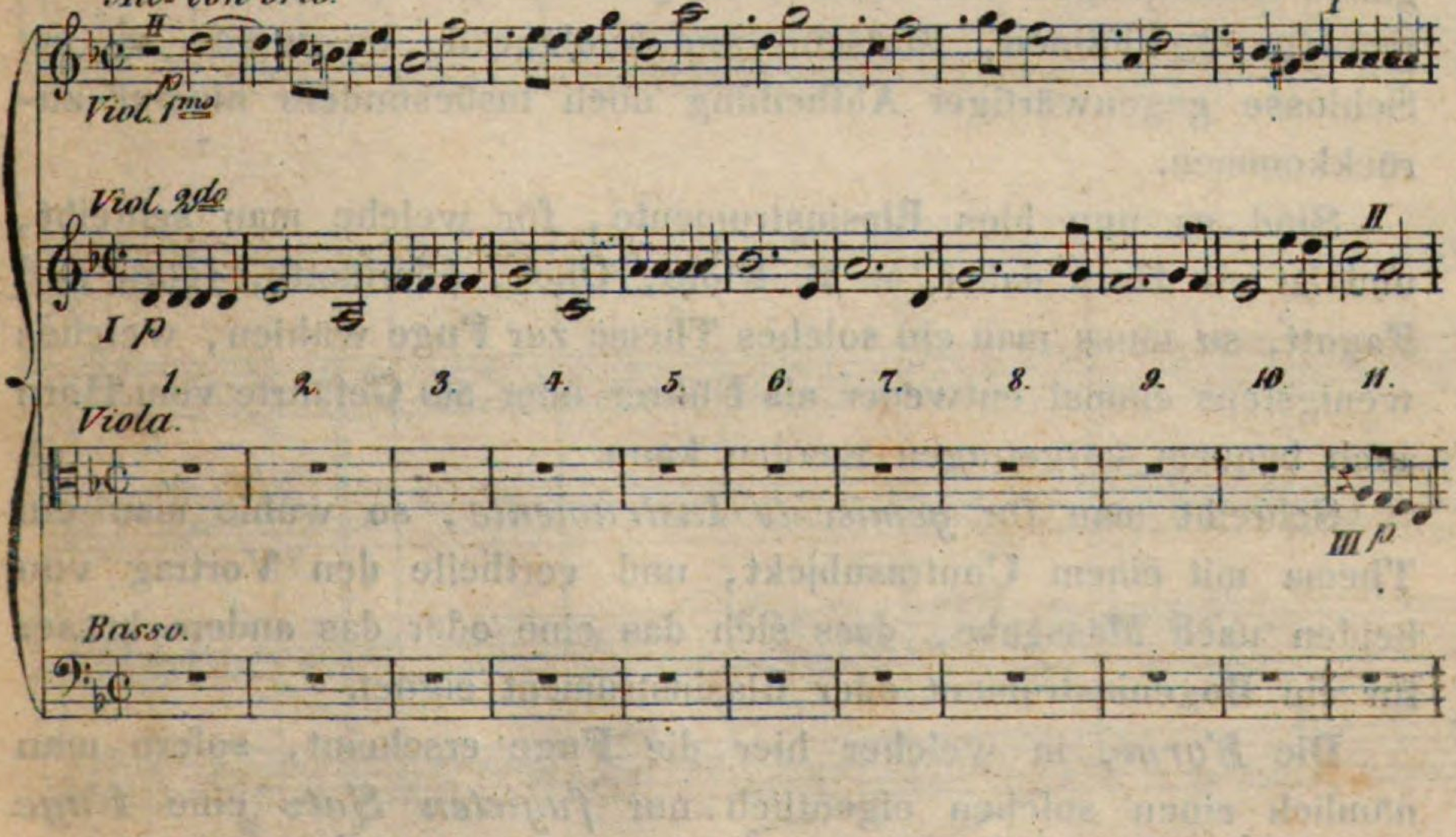
Der Lernende mag sich nun selbst einen ähnlichen Satz, z. B. eine nicht zu geschwind einhergehende 4stimmige Singfuge, wählen, und solche nach der vorstehend beschriebenen Art für's Orchester, mit Weglassung der Singstimmen umzuschreiben versuchen.

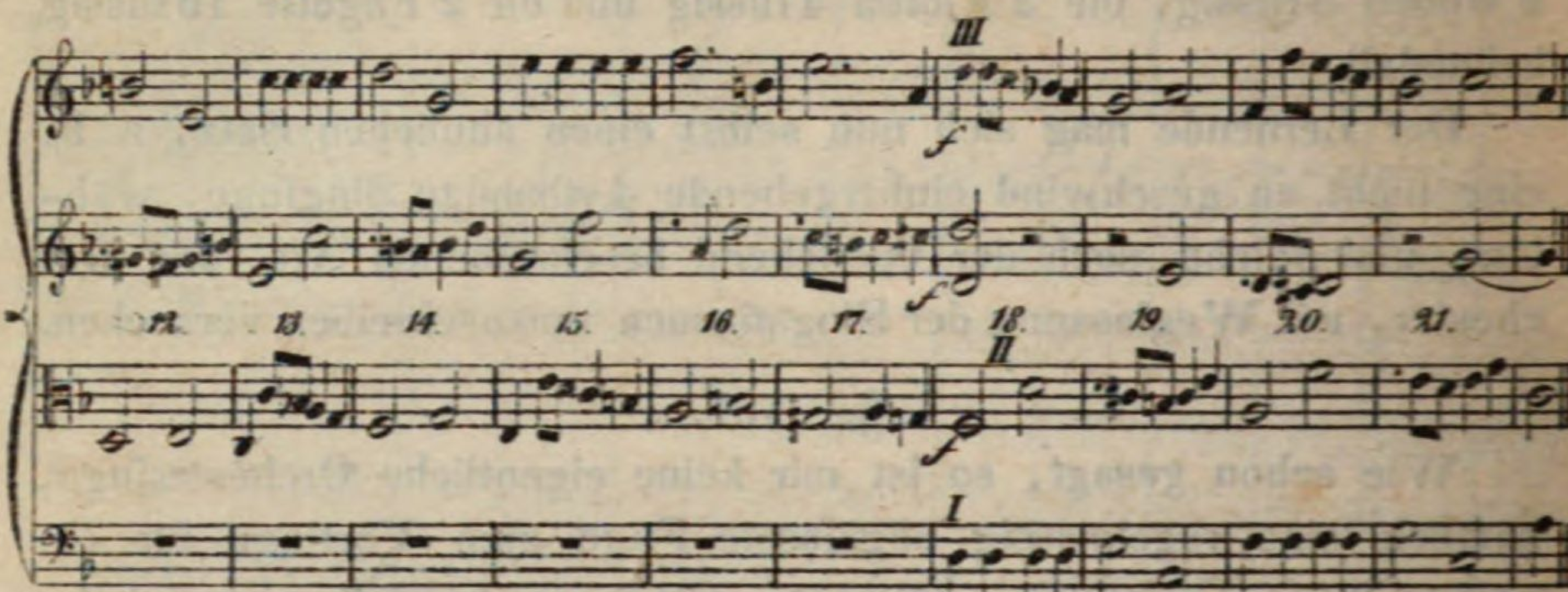
§. 156.

Wie schon gesagt, so ist mir keine eigentliche Orchesterfuge, nämlich eine regelmässig abgefasste Fuge zum Vortrage für ein vollständiges Orchester, bekannt; allein es handelt sich in der gegenwärtigen Abth. A. auch eigentlich nur um die *Anwendung der fugirten Schreibart für den Orchestersatz*, und da kann man, was die Ouverture betrifft, die bereits angeführte *Mozart'sche* Ouverture zur *Zauberflöte*, und was die Sinfonie betrifft, das letzte Allegro der *Mozart'schen* Sinfonie op. 38. als die mir bis jetzt bekannt gewordenen *besten Sätze* dieser Gattung studiren, ohne dass beide Sätze eigentliche Fugen zu nennen sind.

Ein Sinfonieschluss-Allegro von *J. Haydn* enthält zwar die Ueberschrift: *Fuga a 3 sogetti,* allein es ist dieser Satz auch keine förmliche Fuge, und zudem etwas trocken abgefasst, was man schon zum Theil aus der nachstehenden Mittheilung von dessen ersten Takten entnehmen kann.

J. Haydn Sinfonie. op. 18.
All° con brio.





Auch die Wiederholung des Menuetts in meiner Sinfonie op. 13. ist keine eigentliche Fuge, sondern soll nur die Statt findende Anwendung der fugirten Schreibart bei einem Sinfonie-Menuett darthun, weshalb ich ihn auch im Anhange vollständig mittheile.

B. Ueber die Quintett- und Quartettfuge.

§. 157.

Auch hier kann nicht sowohl von der Verfertigung einer 5stimmigen und 4stimmigen Fuge für Bogeninstrumente oder für Blasinstrumente, als davon die Rede seyn, wie man die *fugirte Schreibart* in einem Quintett oder Quartett anwenden kann. Da es aber ganze Sammlungen von wirklichen Quartettfugen gibt, nämlich Fugen für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, so werde ich am Schlusse gegenwärtiger Abtheilung noch insbesondere hierauf zurückkommen.

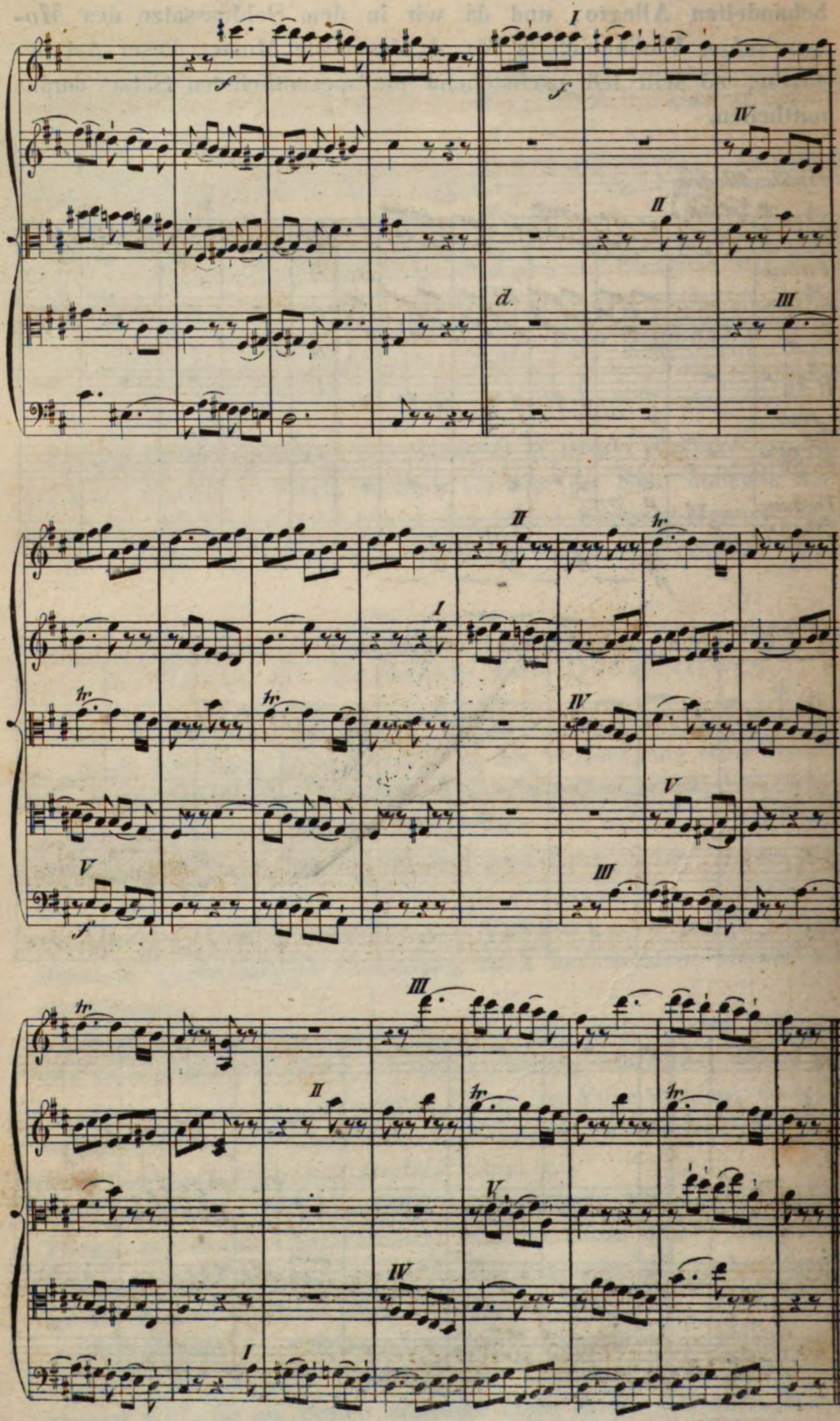
Sind es nun blos Blasinstrumente, für welche man schreibt, und ist ein Horn dabei, z. B. Flöte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott, so muss man ein solches Thema zur Fuge wählen, welches wenigstens einmal entweder als Führer oder als Gefährte vom Horn auch bequem vorgetragen werden kann.

Schreibt man für *gemischte Instrumente*, so wähle man ein Thema mit einem Contrasubjekt, und vertheile den Vortrag von beiden nach Massgabe, dass sich das eine oder das andere besser für ein Bogeninstrument oder Blasinstrument eignet.

Die *Form*, in welcher hier die Fuge erscheint, sofern man nämlich einen solchen eigentlich nur *fugirten Satz* eine *Fuge* nennen will, ist am besten diejenige eines in der Art eines Rondo

behandelten Allegro, und da wir in dem Schlusssatze des *Mozart'schen* Violinquintetts No. 4. das beste Muster dieser Art besitzen, so will ich nachstehend die wesentlichsten Sätze daraus mittheilen.





Bei *a* steht das zuerst eintretende und den ganzen Tonsatz hindurch beibehaltene *erste Thema.*

Bei *b* tritt ein neues Thema nach Art der Quintenfuge behandelt als Führer und Gefährte in allen 5 Stimmen ein, und wird von hier an ebenfalls mit durchgeführt.

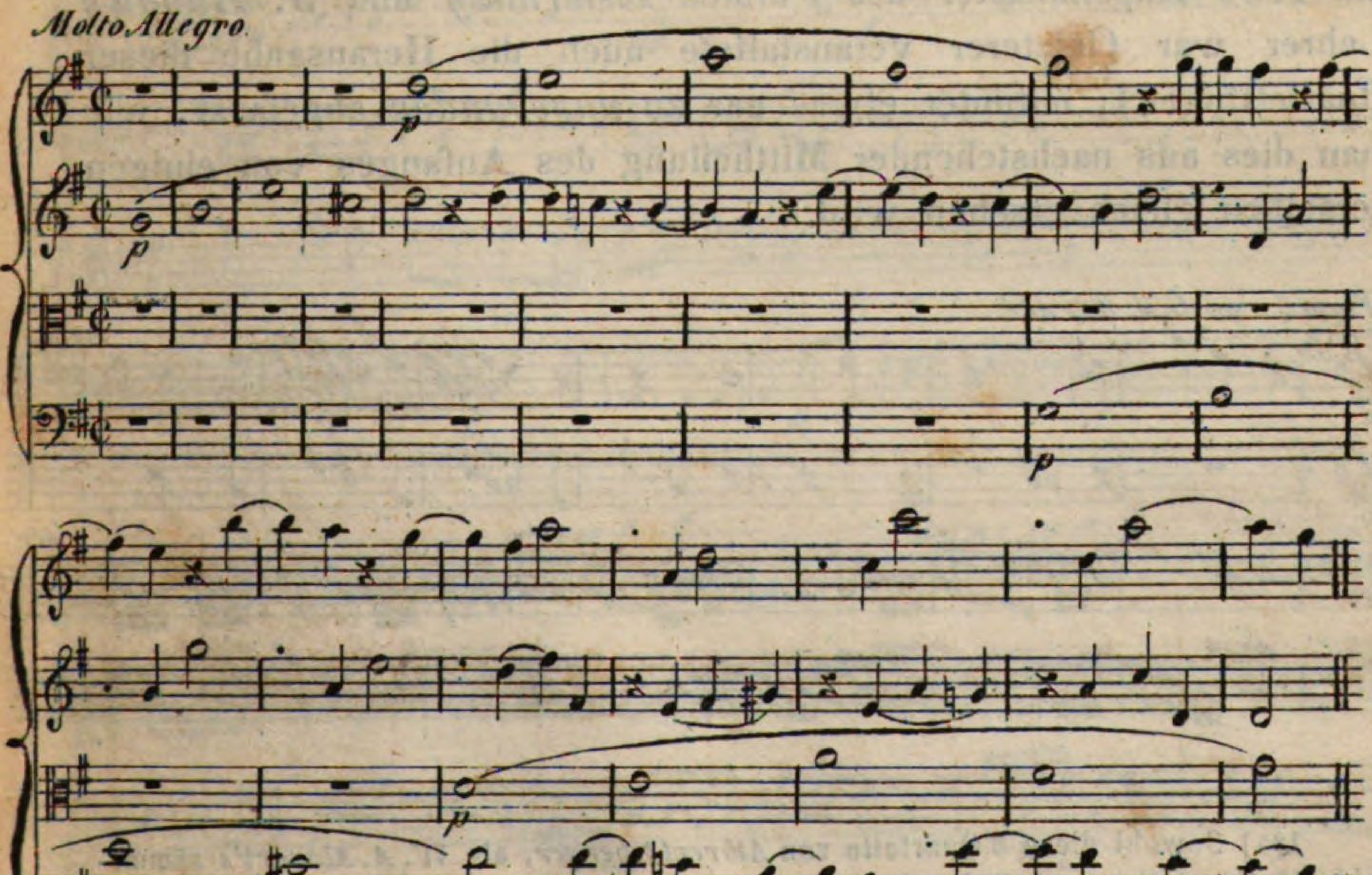
Bei *c* tritt nun noch ein 3tes Thema hinzu, welches aber von den nachfolgenden 4 Stimmen nur in *freier Nachahmung* vorgetragen wird.

Bei *d* erscheinen nun die vorstehend angeführten 3 Themata vereinigt und es treten noch ein 4tes und 5tes Thema hinzu.

Durch diesen Satz bei *d* und den vorhergehenden bei *b* charakterisirt sich die fugirte Behandlung dieses Allegro, welches gar leicht als eine *förmliche Fuge* hätte abgefasst werden können, wenn nicht die gewählte Behandlungsart offenbar mehr Unterhaltung, als eine förmliche Fuge gewährte, da sich hierbei die *musikalische Fantasie* freier bewegen konnte.

§. 158.

Als Muster einer gleichmässigen Anwendung der fugirten Schreibart beim Violinquartett kann ich das letzte Allegro des *Mozart'schen* Quartettes in G dur (No. 1. der 10. Quart.) mit vollem Recht hier anführen, und setze zur Vermeidung eines allenfallsigen Missverständnisses nur die ersten Takte hierher.



Ferner kann ich, ohne sie als ***Muster*** hier anführen zu wollen, meine Leser auf 2 Sätze dieser Art von mir aufmerksam machen, da solche meine schon vor länger als 40 Jahren gehabte Ansicht: wie man die fugirte Schreibart bei der Quartettcomposition anwenden könne, nur auf's Neue bestätigen.

Jeder dieser beiden Sätze bildet nämlich das letzte Allegro des 3ten Violinquartetts jeder Sammlung, und der zweite derselben, den ich vollständig im Anhange mittheile, hat 2 Themata, welche, wie man sogleich bemerken wird, nach den von mir aufgestellten Regeln des Contrapunktes der Duodecime eingerichtet sind.

§. 159.

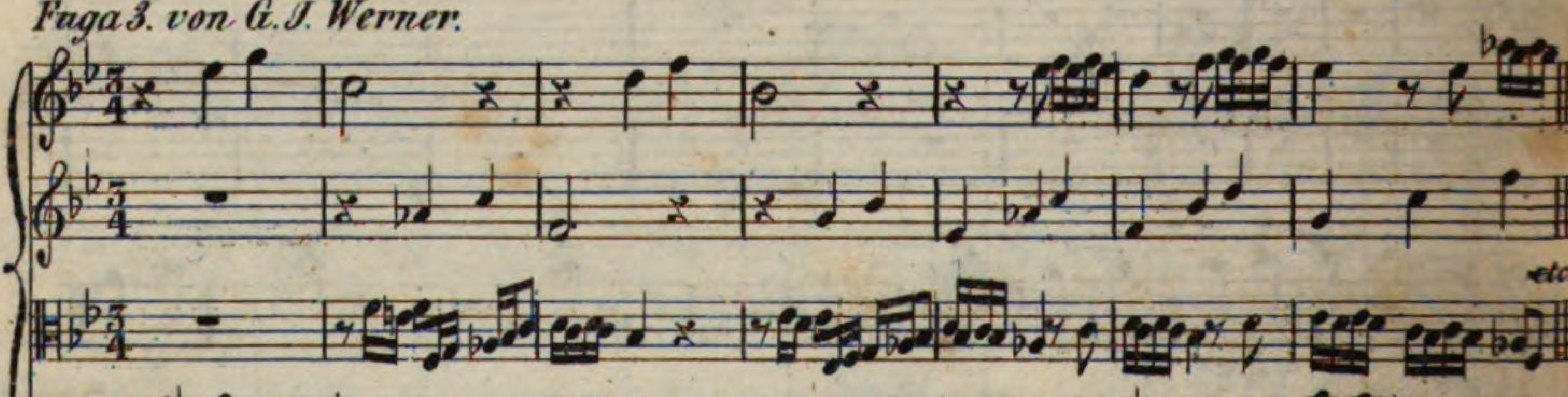
Als eigentliche Quartettfugen für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell kann ich diejenigen von *Albrechtsberger* empfehlen [125]).

Jedes Quartett, es sind deren 6, fängt mit einem Einleitungsadagio an, und die 5 ersten Fugen enthalten 2 Subjekte.

Wenn nun auch hier, sowie fast in allen Fugen, nur wenige der mittleren Wiederschläge das betreffende Fugenthema als Führer und Gefährte vorgetragen enthalten, so ist doch der *erste* Wiederschlag in der Regel vollständig, und nur in der 3ten Fuge bleibt selbst im *ersten* Wiederschlage die Wiederholung des Gefährten ganz weg.

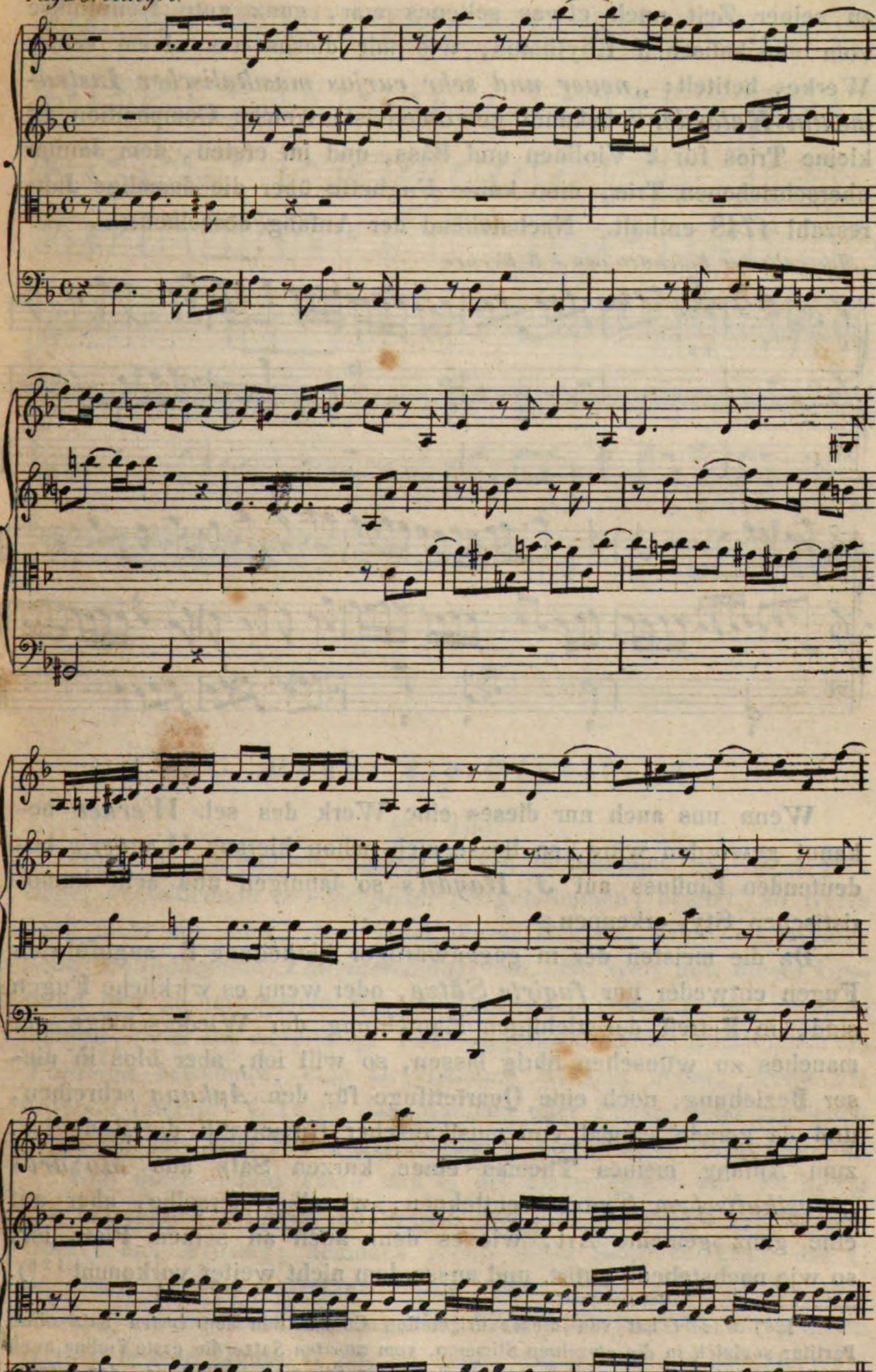
Dagegen sind die Quartettfugen von *G. J. Werner*, welcher um 1736 Kapellmeister des Fürsten *Esterhazy* und *J. Haydn's* Lehrer war (letzterer veranstaltete auch die Herausgabe dieser Quartettfugen), mitunter etwas gar zu *ungebunden* abgefasst, wie man dies aus nachstehender Mittheilung des Anfanges von einigen derselben gleich ersehen wird.

Fuga 3. von G. J. Werner.



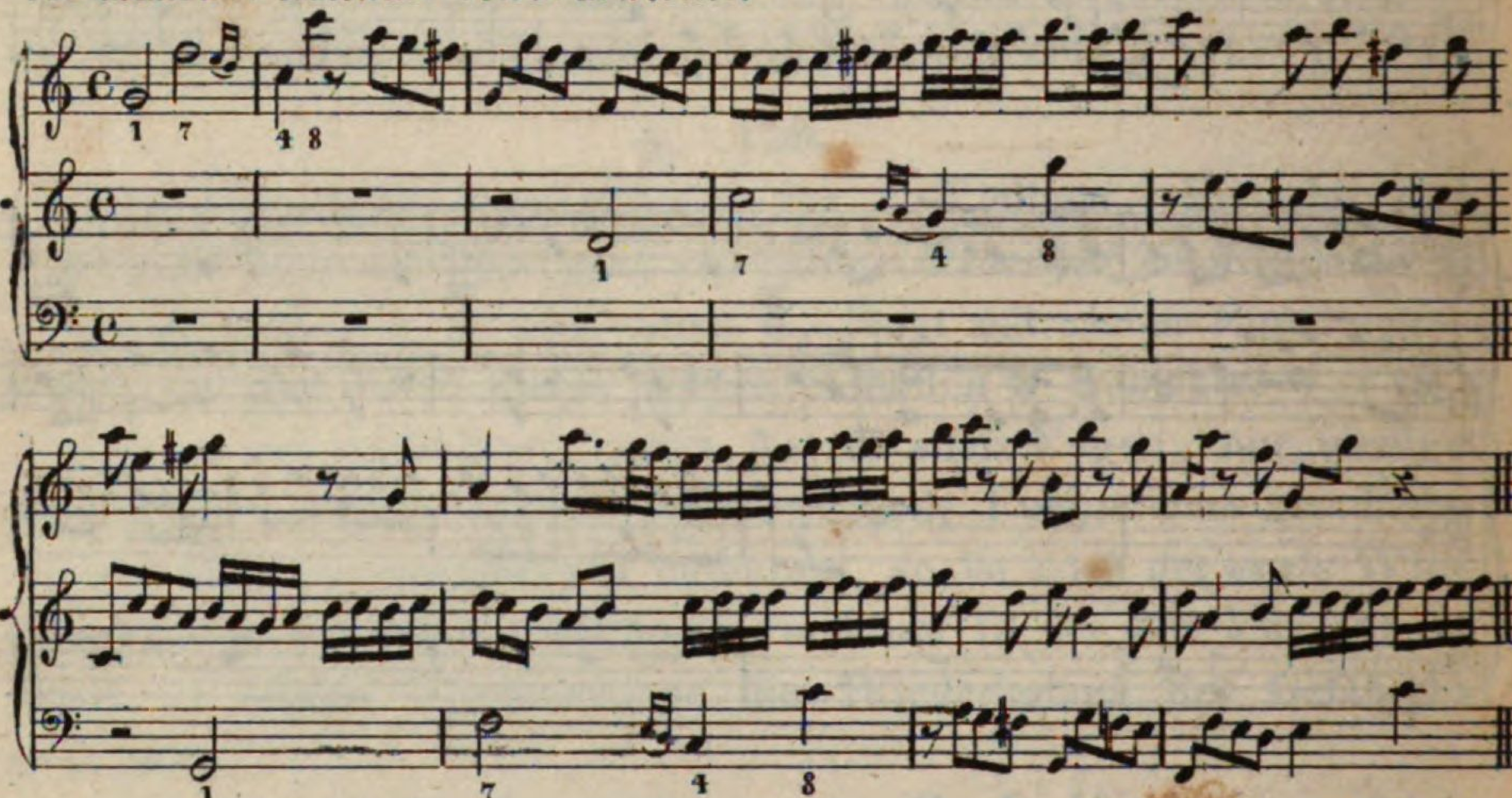
125) Sowohl diese 6 Quartette von *Albrechtsberger*, als *W. A. Mozart's* sämmtliche 10 Quartette, nebst der Fuge in C moll, sowie dessen *fünf* Quintette, von welchen eben die Rede war, sind bei *Joh. André* in *Offenbach* in Partitur gestochen und sehr billigen Preises zu haben.

Fuga 5. Allegro.



Werner war übrigens ein aufgeweckter Kopf, und hatte, was zu seiner Zeit noch etwas seltenes war, ganz gute Kenntnisse vom musikalischen Rhythmus, wie mir dieses aus einem seiner Werke, betitelt: *„neuer und sehr curios musikalischer Instrumental-Kalender“* bekannt geworden ist, welche Composition 12 kleine Trios für 2 Violinen und Bass, und im ersten, dem Januar überschriebenen Trio, eine kurze Fughette über die damalige Jahreszahl 1748 enthält. Nachstehend der Anfang desselben.

Musikalischer Kalender von J. G. Werner.

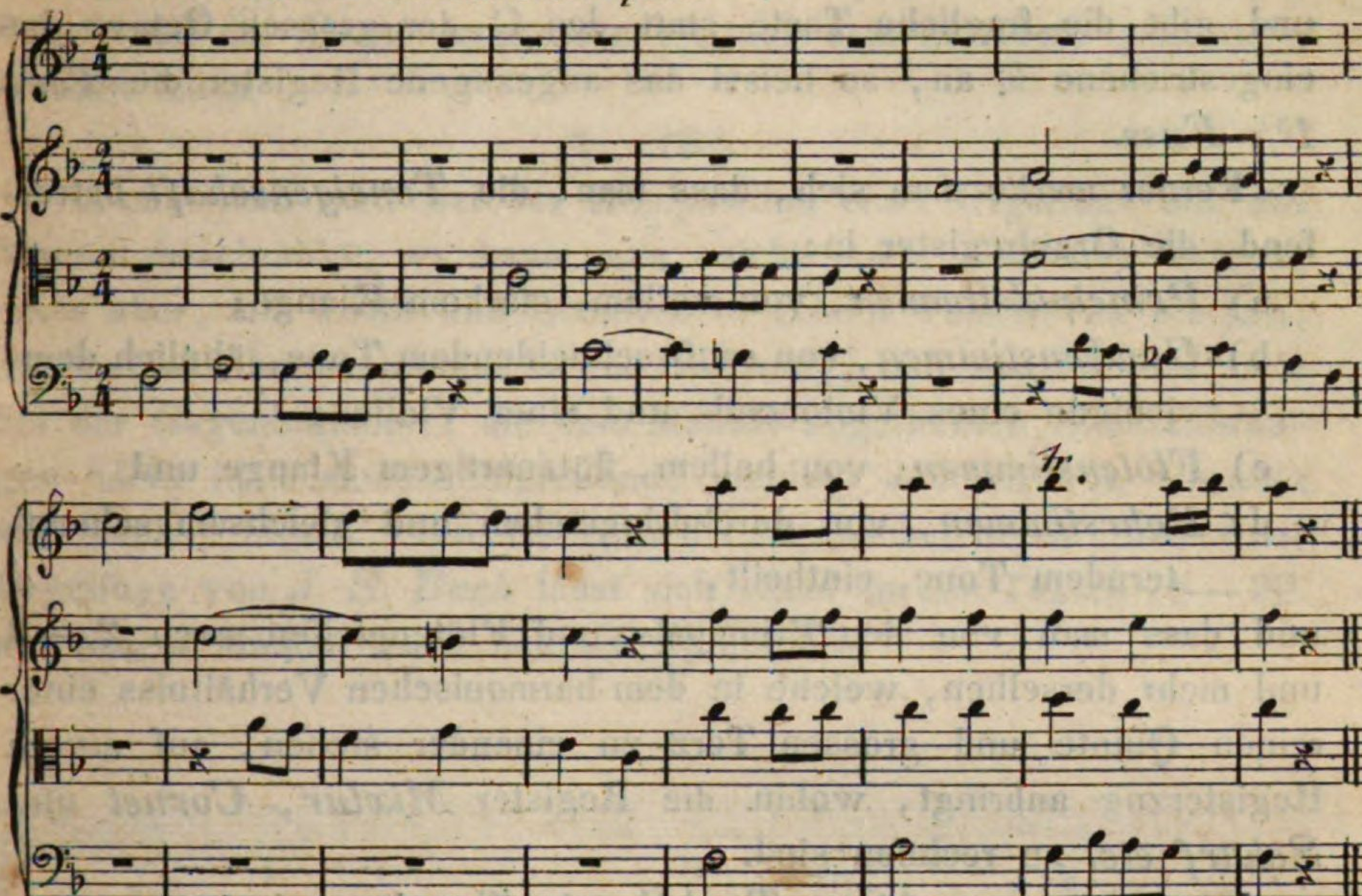


Wenn uns auch nur dieses eine Werk des sel. *Werner* bekannt geworden wäre, so liesse sich schon hieraus *Werner's* bedeutenden Einfluss auf *J. Haydn's* so launigen und ächt humoristischen Styl erkennen.

Da die meisten der in gegenwärtiger Abtheilung B. angeführten Fugen entweder nur *fugirte Sätze*, oder wenn es wirkliche Fugen sind, in Betreff der richtigen Einrichtung der Wiederschläge gar manches zu wünschen übrig lassen, so will ich, aber blos in dieser Beziehung, noch eine Quartettfuge für den *Anhang* schreiben, und da gerade einmal von musikalischer Humoristik die Rede ist, zum Anfang meines Themas einen kurzen Satz aus *Mozart's „musikalischem Spass“* entlehnen, woselbst derselbe, aber auf eine ganz gemeine Art, wie es denn auch an seinem Platz ist, so wie nachstehend notirt, und ausserdem nicht weiter vorkommt [126]).

126) *Mozart* hat von dieser originellen Composition den *ersten* Satz ohne Partitur sogleich in die einzelnen Stimmen, vom *zweiten* Satze die erste Violine auch gleich aus freier Hand und dann die begleitenden Stimmen in Partitur, den *letzten* Satz aber in vollständige Partitur geschrieben.

Presto aus Mozart's musikalischem Spass.



C. Ueber die Orgelfuge.

§. 160.

Obgleich es Keinem meiner Leser unbekannnt ist, dass jede Orgel verschiedene *Orgelregister* (Orgelstimmen) besitzt, so weiss doch nicht ein jeder, dass jedes dieser Register seine eigenthümliche *Tonhöhe* und *Toneigenschaft* hat. So weit nun dieser Umstand hier zu berücksichtigen ist, bemerke ich nachträglich zu demjenigen, was ich bereits §. 154. angeführt habe, dass man, die *Tonhöhe* betreffend, eine Orgelstimme 8füssig nennt, wenn die unterste (tiefste) C Taste des Manuals oder Pedals beim Anziehen eines Manual- oder Pedalregisters das C der grossen Octave angibt.

Gibt diese tiefste Taste das C der Contraoctave an, so heisst das betreffende Register 16füssig, und gibt sie das C der kleinen Octave an, 4füssig; demnach wenn diese fragliche Taste das C der eingestrichenen Octave hören lässt, das gezogene Register 2füssig heisst. Gibt die fragliche Taste aber statt C der grossen Octave dessen Quinte G an, so heisst das betreffende Register: die *Quinte* $5^1/_3$ *Fuss*, und gibt es die höhere Octave dieser Quinte,

also die Duodezime an, so heisst es: die *Quinte von* $5^{2}/_{3}$ *Fuss*, und gibt die fragliche Taste statt des C der grossen Octave das eingestrichene E an, so heisst das angezogene Register die *Terz* $1^{3}/_{5}$ *Fuss*.

Ferner merke man sich, dass man, die *Toneigenschaft* betreffend, die Orgelregister in:

a) ***Principalstimmen***, von vollem, starkem Klange;

b) ***Gambenstimmen***, von sanft schneidendem Tone, ähnlich demjenigen eines Violoncells und einer Violine;

c) ***Flötenstimmen***, von hellem, flötenartigem Klange und

d) ***Rohrstimmen***, von durchdringendem und gleichsam schmetterndem Tone, eintheilt,

und dass man von den Principal- und Flötenpfeifen auch 2—3 und mehr derselben, welche in dem harmonischen Verhältniss einer reinen Quinte und grossen Terz zu einander stehen, auf *einem* Registerzug anbringt, wohin die Register *Mixtur*, *Cornet* und *Scharf etc.* zu rechnen sind.

Von diesen sowohl an *Tonhöhe* als *Toneigenschaft* verschiedenen Orgelstimmen enthalten nun diejenigen Orgeln, welche nur *ein* Manual besitzen auch nur die *wesentlichsten* derselben, auf Orgeln von 2 und 3 Manualen trifft man aber die *meisten*, wo nicht *alle* an, und da man die sämmtlichen Manuale durch einen Registerzug, der die *Coppel* (Copula) heisst, mit einander verbinden, und endlich sämmtliche Manualstimmen durch ein gleiches Register dem *Pedal* zuführen kann, so ersieht man schon hieraus, welche Stärke und Mannigfaltigkeit des Tones auf einer verhältnissmässig grossen Orgel entwickelt werden und mit welcher Präzision (genauer Uebereinstimmung) dieses geschehen kann, da hier *ein* Künstler *alle* Instrumente gleichzeitig spielt [127]).

§. 161.

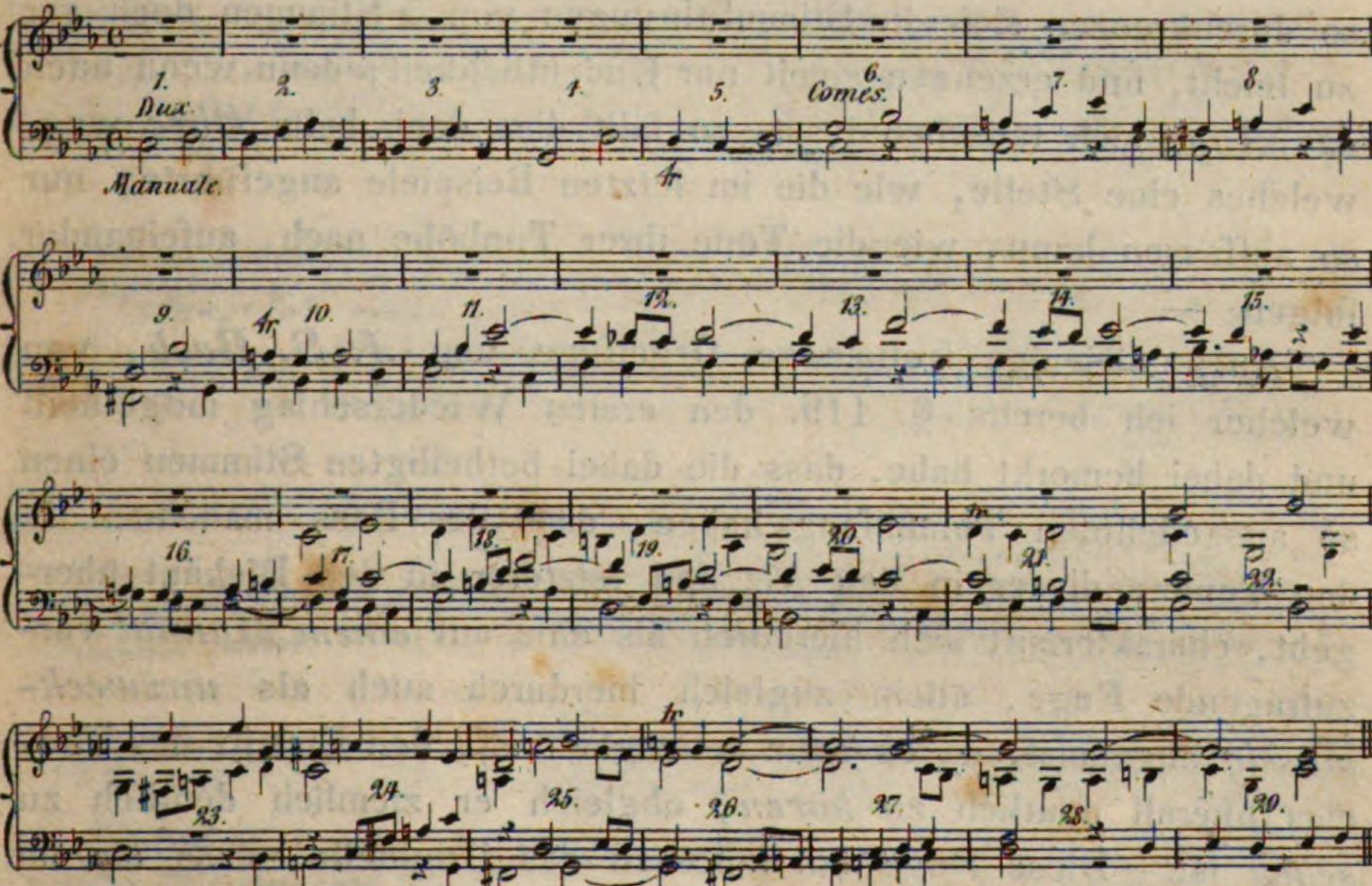
Aus vorstehender, obgleich nur flüchtigen Beschreibung der Orgelregister, ersieht man aber auch noch, dass eine *Orgelfuge* ganz anders, als eine Klavierfuge geschrieben (komponirt) werden muss, und dass man daher bei weitem nicht alle Klavierfugen auf der Orgel vortragen kann, sowie, dass von den vorzutragenden Klavierfugen, namentlich wenn man sie mit sogenannt *vollem Werk* (Anwendung aller Register) spielen will, diejenigen, welche in einer *Molltonart* gesetzt sind, ganz ausgeschlossen bleiben müs-

127) Man vergleiche hiermit dasjenige, was ich bereits §. 69. der Harmonielehre in dieser Beziehung bemerkt habe.

sen; jedenfalls aber auch das *Zeitmass* (tempo) einer und derselben Fuge auf der Orgel langsamer als auf dem Klaviere genommen werden muss.

§. 162.

Wenn man sich bei der Komposition einer Orgelfuge auf *ein* Manual beschränkt, so kann man solche zwar 4stimmig setzen, muss aber, um Licht und Schatten in seinen Tonsatz zu bringen, die Zwischenharmonie nur 2- und 3stimmig, und sowohl hier, wie bei der Gegenharmonie, die dem Manual zugetheilten Stimmführungen nicht in einander eingreifend, sondern deutlich von einander abgesondert halten. Ein Satz, wie der nachstehende, aus einer Orgelfuge von ***J. S. Bach*** lässt sich daher in den Takten 18—20. auf *einem* Manual *nicht* deutlich vernehmen.



Das Pedal tritt in dieser Fuge erst späterhin ein, demnach ist der hier notirte Satz blos *manualiter* vorzutragen, und wahrscheinlich auch nur auf *einem* Manual, da es ausserdem angezeigt wäre, wo das 2te Manual eintreten solle. Bei der Komposition einer Orgelfuge für *ein* Manual darf man also das betreffende Thema *nie* in der Mitte, zwischen zwei andern Stimmen, sondern stets nur als *höchste* oder *tiefste* Stimme eintreten lassen, und seine Tonführung darf nie durch eine andere Stimme gedeckt und dadurch undeutlich gemacht werden.

§. 163.

Eine Orgelfuge für 2 Manuale und Pedal (dass letzteres bei allen Orgelfugen seyn muss, versteht sich wohl von selbst) kann man nun entweder in der Art komponiren, dass ein Manual für die *Fortesätze* und das andere für die *Pianosätze* bestimmt wird, und eine solche Fuge im übrigen, wie diejenige für *ein* Manual behandeln, oder, will man in der Art eine Fuge für *2 Manuale* schreiben, dass die linke Hand das untere und die rechte das obere Manual spielt, so setzt man sie am besten nur 3stimmig, wodurch dann jedes Manual, sowie das Pedal, seine eigene Stimme bekommen kann.

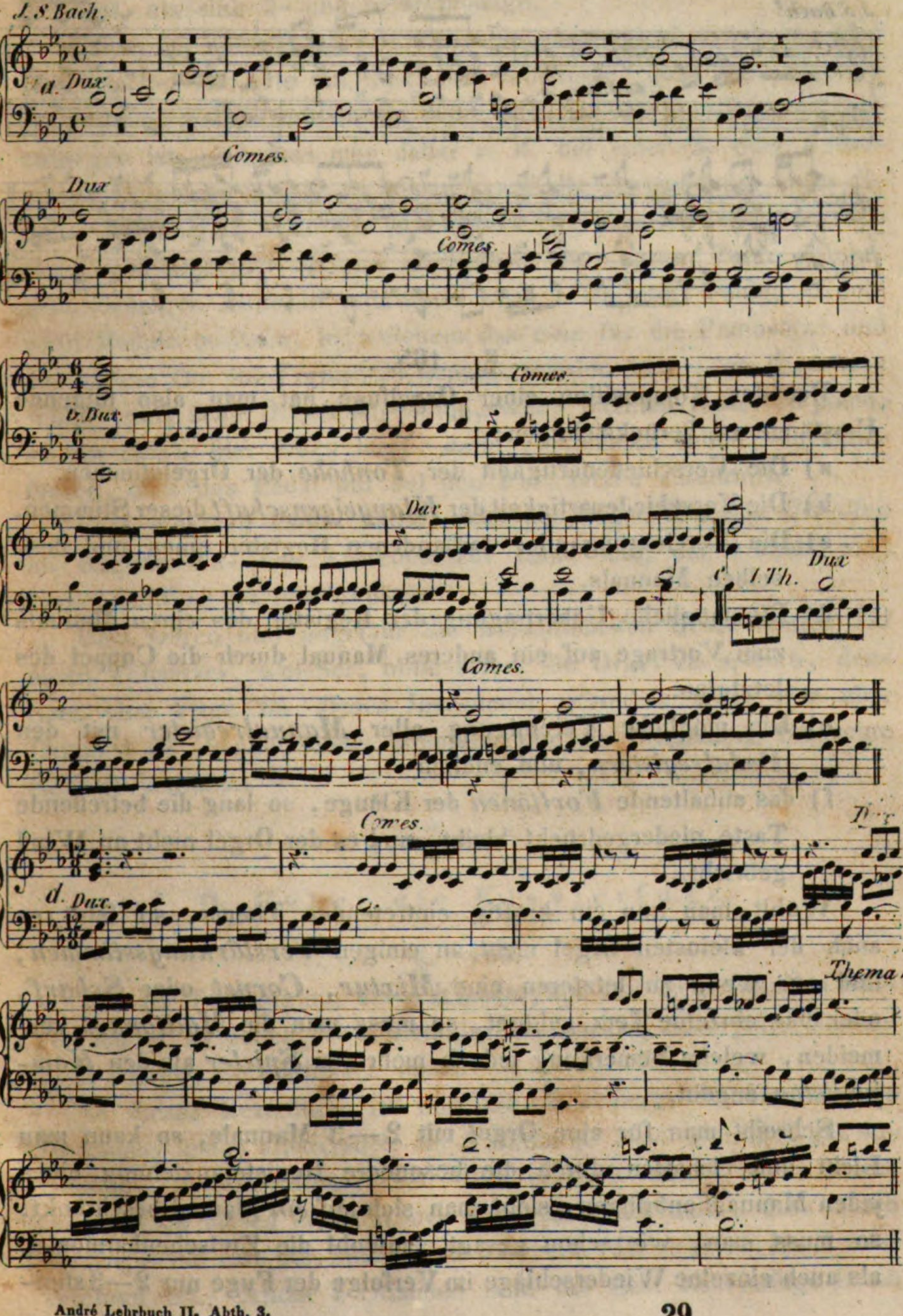
§. 164.

Oben erwähnte Fuge von *J. S. Bach* ist 5stimmig; allein wenn auch der Eintritt von 5 Stimmen als Führer und Gefährte des *ersten* Wiederschlages deutlich herausgehoben werden kann, so durchkreuzen sich die Stimmführungen von 5 Stimmen doch gar zu leicht, und erzeugen somit nur Undeutlichkeit; denn wenn auch das *Auge* sich täuschen lässt, so fällt dies doch beim *Ohre* weg, welches eine Stelle, wie die im letzten Beispiele angeführte, nur *so* auffassen kann, wie die Töne ihrer Tonhöhe nach, aufeinander folgen. —

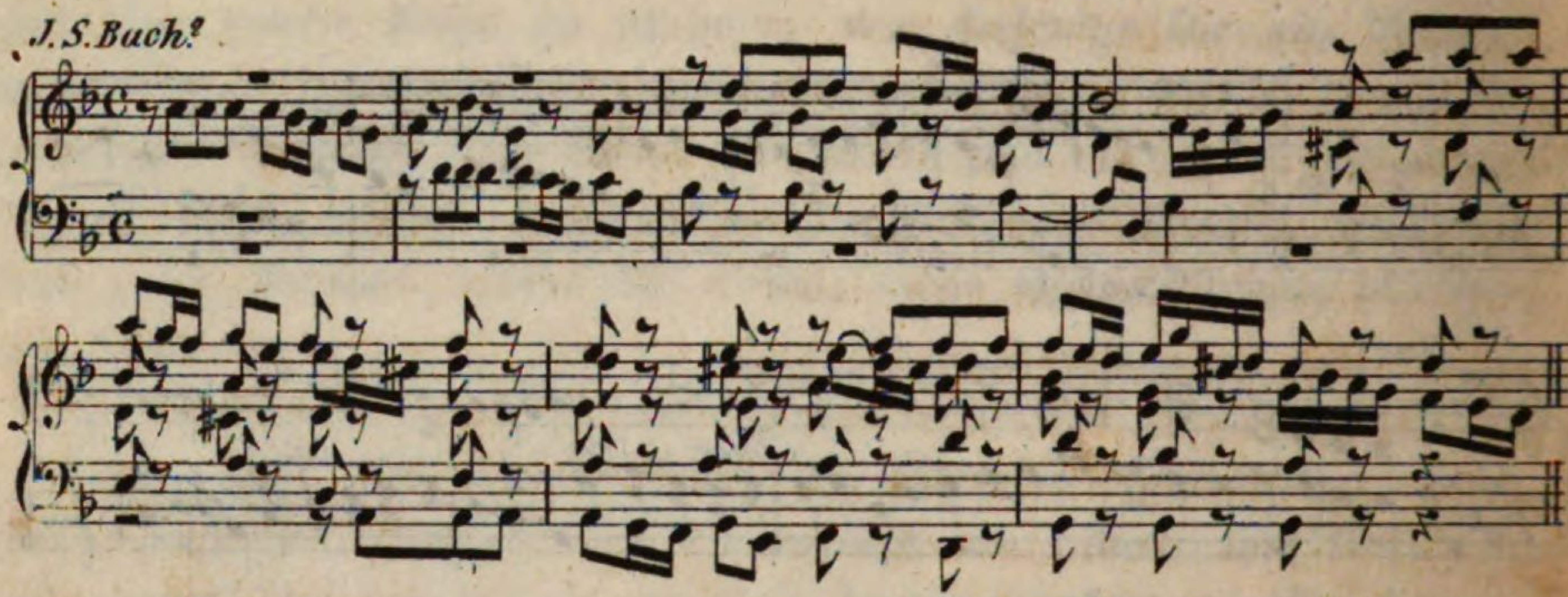
Auch diejenige 5stimmige Orgelfuge von *J. S. Bach*, von welcher ich bereits §. 119. den ersten Wiederschlag mitgetheilt und dabei bemerkt habe, dass die dabei betheiligten Stimmen einen so ausgedehnten Tonumfang haben, dass der Bass manchmal in den Tenor, dieser in den Alt und letzterer in den Diskant übergeht, charakterisirt sich hierdurch als eine auf *einem Manual* vorzutragende Fuge, allein zugleich hierdurch auch als *unzweckmässig* abgefasst, da es ganz unmöglich ist, den Eintritt des Themas überall deutlich zu *hören*, obgleich er ziemlich deutlich zu *sehen* ist. Diese Fuge hat indessen das Originelle, dass sie im Verfolge der Durchführung den $^4/_4$ Takt verlässt und mit einem neuen Thema im $^6/_4$ Takt eintritt, und solches als Führer und Gefährte einführt, auch weiterhin das erste Thema, dieses nunmehr aber auch im $^6/_4$ Takt stehend, hören und bei einer der Tonführung dieses 2ten Themas ähnlichen Gegenharmonie eintreten lässt, hierauf endlich noch in einen $^{12}/_8$ Takt übergeht, dessen Thema ebenfalls als Führer und Gefährte einführt, auch hier das erste Thema, nunmehr aber in $^{12}/_8$ stehend, nochmals hören lässt.

Ich theile nachstehend den Eintritt dieser 3 Themata mit, so auch diejenige Stelle, wo das erste Thema mit einer der Tonfüh-

rung des 2ten und 3ten Themas ähnlichen Gegenharmonie verbunden auftritt, und kann nicht umhin, ein solches Verfahren, wodurch der Vortrag einer Fuge an Lebhaftigkeit augenscheinlich gewinnt, zu empfehlen.



Dagegen ist es aber wieder kaum zu begreifen, wie man einen als Orgelfuge überschriebenen Satz unter *J. S. Bach's* Namen noch vor nicht langer Zeit öffentlich bekannt machen konnte, welcher auf nachstehend notirte Art anfängt, und daher, wie man im gemeinen Leben sagt, nicht Fisch noch Fleisch ist.



§. 165.

Bei der Komposition einer Orgelfuge hat man also folgende Umstände zu berücksichtigen:

a) Die Verschiedenartigkeit der *Tonhöhe* der Orgelstimmen.

b) Die Verschiedenartigkeit der *Klangeigenschaft* dieser Stimmen.

c) Die Vereinigung aller vorhandenen Register eines und desselben Manuals.

d) Die mögliche Uebertragung der Register des einen Manuals zum Vortrage auf ein anderes Manual durch die Coppel des letzteren.

e) Die mögliche Vereinigung aller *Manualregister* mit den *Pedalregistern*, und endlich

f) das anhaltende *Forttönen* der Klänge, so lang die betreffende Taste niedergedrückt bleibt, und es der Orgel nicht an Wind gebricht.

Wählt man nun ein kräftig eintretendes Thema, so fehlt es auch der kleinsten Orgel nicht an einigen *Verstärkungsstimmen*, und nur wenn zu letzteren eine *Mixtur*, *Cornet* oder *Scharf*, oder eine einzelne Terz gehöret, so muss man die *Molltonart* vermeiden, welche Bemerkung jedoch mehr den *Spieler* als den *Komponisten* angeht.

Schreibt man für eine Orgel mit 2—3 Manuale, so kann man Licht und Schatten durch die besondere Registeranziehung eines jeden Manuals anbringen; sieht man sich auf *ein* Manual beschränkt, so muss man, wie schon gesagt, sowohl die Zwischenharmonie, als auch einzelne Wiederschläge im Verfolge der Fuge nur 2—3 stim-

mig setzen, damit der 3- und 4 stimmige *Wiedereintritt* des Themas um so besser herausgehoben werden kann. Dieses 2—3 stimmige Spiel ist aber auch bei Anwendung des s. g. vollen Werkes von guter Wirkung, da ohnehin beim Klange einer grossen Masse von Pfeifen, eine 2- und 3 stimmige Tonführung mehr Deutlichkeit gewährt, als eine 4- und mehrstimmige.

Uebrigens kann man, wie ich auch schon angedeutet habe, eine Orgel in der Art wie ein Orchester behandeln, dass man einzelne Akkorde so vollstimmig hören lässt, als dies der Deutlichkeit nicht entgegen ist, und dass man daher z. B. bei einer 3- oder 4 stimmigen Orgelfuge darum nicht auch auf die Anwendung eines 3- oder 4 stimmigen Akkordes beschränkt ist, sondern mitunter auch einen vollstimmigen Akkord oder auch eine ganze Folge solcher mehrstimmiger Akkorde anbringen kann. Da nun wenige Orgeln zwei Pedale besitzen, in welchem das eine für die Pianosätze und das andere für die Fortesätze benutzt werden kann, so thut man wohl daran, seine Orgelkomposition, wenn nämlich forte und piano, so gut sich's hier thuen lässt, darin vorkommen sollen, so abzufassen, dass das Pedal nur bei den Fortesätzen miteintritt.

Wer indessen darauf zählt, dass der Organist einen Gehülfen im Register-An- und Abziehen zur Hand hat, der braucht sich hierin nicht so zu beschränken.

Dies wären nun ungefähr die wesentlichsten Bemerkungen für einen Tonsetzer, welcher, ohne selbst die Orgel zu spielen, dennoch eine Fuge für dieses Instrument schreiben will; wer aber Organist ist, wolle solche allenfalls nur als Fingerzeig für seine Schüler benutzen.

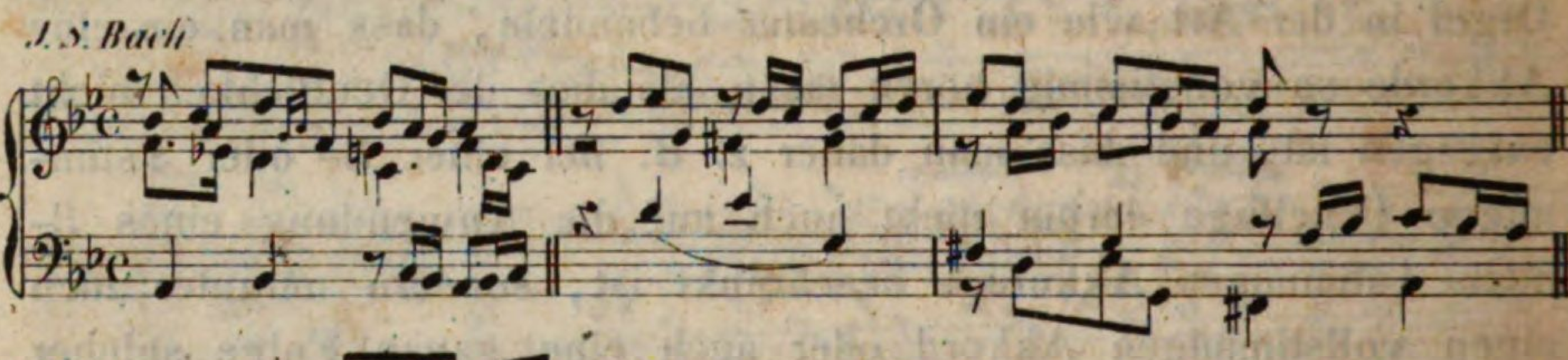
D. Ueber die Klavierfuge.

§. 166.

Bei der Verfertigung einer *Klavierfuge* hat man vor allen Dingen darauf zu sehen, dass sich die Tonführung einer jeden Stimme auch deutlich unterscheiden lässt.

In dieser Beziehung ist nun die *2 stimmige* Klavierfuge die zweckmässigste; allein auch die *3 stimmige* lässt sich noch gut anwenden, da *eine* Mittelstimme stets deutlich erkennbar zu setzen ist, und da dieses auch in der Art geschehen kann, dass deren Vortrag bald von der linken und bald von der rechten Hand auszuführen ist. Allein 4 Stimmen sind bei einer Klavierfuge kaum

deutlich zu unterscheiden, und wenn hierbei das Fugenthema in einer *Mittelstimme* eintritt, welche bereits von ihrer nächsten oberen und unteren Stimme begleitet erscheint, so geht die deutliche Auffassung des Themas gar leicht verloren, und sie ist in einem Falle, wie der nachstehende, wo die begleitende Stimme in die Tonführung der Hauptstimme eingreift, sogar ganz unmöglich.





Eine solche Stimmführung wie die vorstehende ist also für eine Klavierfuge ganz unpassend.

Aber was soll man erst dazu sagen, wenn dergleichen Stellen selbst in einem *blos 2stimmigen* Satze vorkommen, wie z. B. in nachstehender Fuge:



Auch nachstehender Satz kann unmöglich so vorgetragen werden, dass man die mit *NB* bezeichnete Stimmführung des Basses, ohne dessen tiefere Octave noch hinzuzufügen, erkennen kann.



Vor dergleichen *Augenmusik* muss man sich also bei der Komposition einer *Klavierfuge* hüten.

§. 167.

Ich habe schon im 2ten und 3ten Kapitel gesagt, dass die meisten 3- und 2stimmigen Fugen *Klavierfugen* seyen, und dass ich bei Beschreibung der letzteren noch einmal auf erstere zurückkommen werde.

Dies trifft nun hauptsächlich die mitunter etwas unschickliche Anwendung der 4 Stimmen Diskant, Alt, Tenor und Bass zum Vortrage des Führers und Gefährten, nebst der Stimmführung der Gegenharmonie und Zwischenharmonie einer 3- und 2stimmigen Fuge.

Horazens „est modus in rebus" gilt hier mehr als irgendwo; denn wenn auch bei einer jeden andern Klavierkomposition eine unbeschränkte Anwendung des ganzen Tastaturumfanges Statt finden kann, so darf man bei einer *Klavierfuge* der *Tonführung* des *Fugenthemas* oder seiner *Gegenharmonie* doch nur eine solche *weitere Tonführung* anreihen, welche als eine solche *Anreihung* auch zu erkennen ist, und man darf also nicht, um mich eines Beispiels zu bedienen, aus dem Tonumfang des Diskantes in denjenigen des Tenors überspringen, obwohl es angeht, dass man eine Tonführung, welche z. B. im Diskant anfängt, nach und nach bis zur Bassstimme herab, dessgleichen eine im Bass anfangende bis zum Diskant hinauf *fortführen* kann.

So würde also nachstehende Art der Tonführung bei *a* übel, dagegen die bei *b* gut zu nennen seyn.



§. 168.

Ich habe §. 105. eine 3stimmige Klavierfuge angeführt, in welcher ein 4stimmiger Stimmeneintritt Statt findet, welches Verfahren allenfalls als ein Versehen, jedenfalls aber nur als ein unstatthaftes betrachtet werden kann und muss.

Der Komponist einer *Klavierfuge* wolle also den Umstand stets vor Augen haben, dass zwar die Tonführung einer jeden Stimme nach dem Umfange des Instruments auch ausgedehnt werden kann, dass aber nie eine und dieselbe Stimmführung, z. B. einmal als Diskant und das anderemal als Alt, oder gar als Tenor

behandelt erscheine; sowie denn auch die fühlbare *Fortsetzung einer Stimme* nach dem Vortrage des Führers nicht denjenigen des Gefährten, oder *vice versa* enthalten soll.

Bei einer aufmerksamen Untersuchung der vorhandenen 3- und 2 stimmigen Klavierfugen und namentlich der 3 stimmigen werden sich solche Versehen ziemlich häufig finden lassen, und wenn man solche auch nicht geradezu als *Fehler* bezeichnen kann, so sind es doch offenbar *Unrichtigkeiten*, auf deren Vermeidung man den Lernenden aufmerksam machen muss. —

§. 169.

Eine eigentliche *Doppelfuge* lässt sich zwar nicht für's Klavier schreiben, da das Hervorstechende eines jeden Themas, da, wo solche *vereinigt* erscheinen sollen, höchstens nur 2 stimmig seyn, und dabei nach dem Contrapunkte der Octave versetzt, herausgehoben werden kann; allein eine Fuge mit 2 Subjekten, oder eigentlich *eine Fuge mit einem Contrasubjekt*, lässt sich sehr gut als *Klavierfuge* behandeln, wie man deren auch mehrere besitzt.

§. 170.

Da ohnehin bei einer Klavierfuge die an deren Vortrag Theil nehmenden Stimmen Diskant, Alt, Tenor und Bass nicht ihrem bei der Singfuge beschränkten Tonumfang nach, und eben so wenig als 4 verbundene *verschiedene Stimmen*, wie z. B. 2 Violinen, Bratsche und Violoncell u. dgl. behandelt werden können, so geht es auch ganz gut an, dass man an einer dazu geeigneten Stelle das Thema, wenn solches im Basse steht, durch Hinzufügung seiner tieferen Octave, und wenn solches im Diskant steht, durch Hinzufügung seiner höheren Octave verstärkt vorträgt, in welchem Falle aber die durch ihre untere und obere Octave verstärkte Stimme immer nur *einfach* gezählt werden darf, mithin ein solcher durch die fragliche Octavenverstärkung 4stimmiger Satz doch nur als ein 3stimmiger zu betrachten ist, von welchem entweder die *rechte* oder die *linke* Hand 2 Stimmführungen zu übernehmen hat.

§. 171.

Will man in einer Klavierfuge gegen das Ende derselben eine *Fermate* anbringen, an welche sich der Orgelpunkt der Quinte anreihen lässt, so kann hierdurch die bis dahin vielleicht schon etwas ermüdete (geschwächte) Aufmerksamkeit auf's Neue belebt werden, und demnach eine solche Fermate von guter Wirkung seyn. Dasselbe gilt auch für die *Orgelfuge* und *Instrumentalfuge* überhaupt.

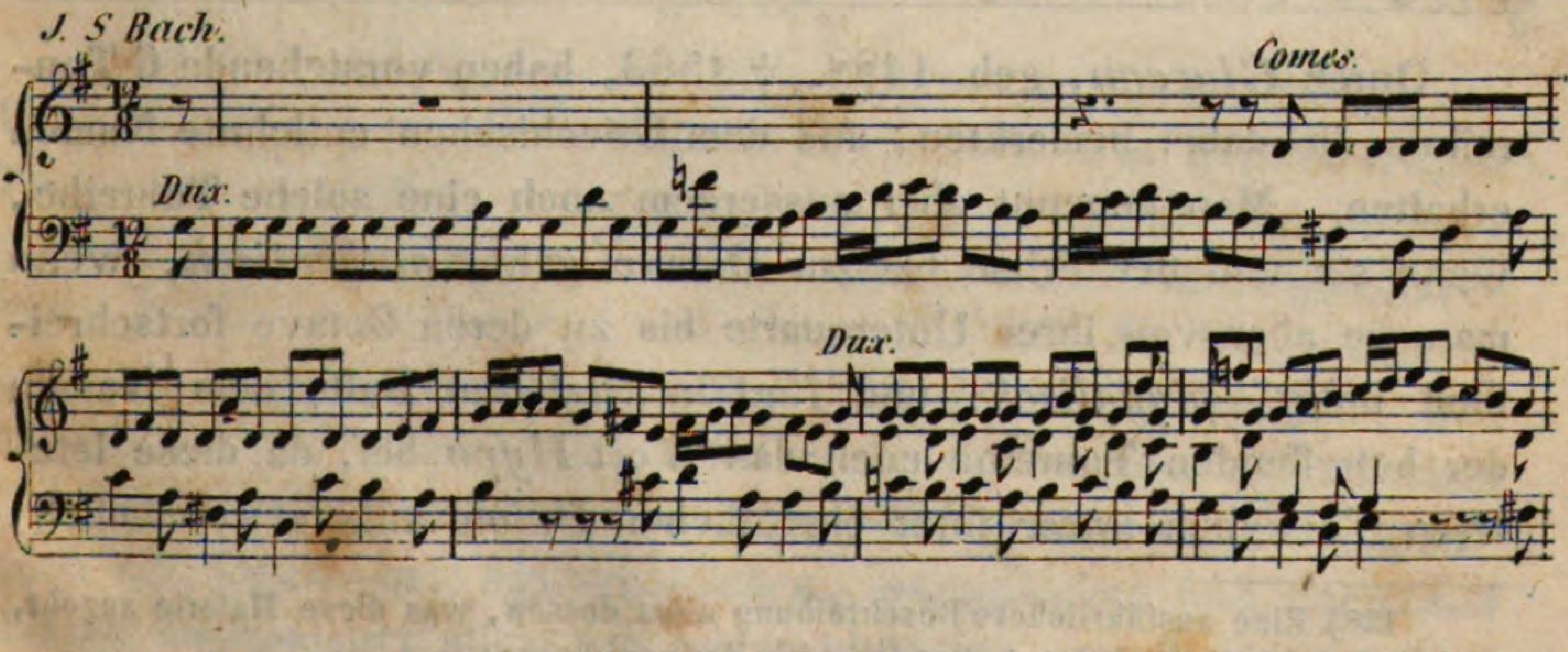
Will man sie auch bei der *Singfuge* anwenden, so darf der Text nicht allein *nicht* dagegen seyn, sondern er muss hierdurch nur noch mehr herausgehoben werden können. Wo dies aber nicht Statt findet, da lasse man die Fermate in einer Singfuge lieber weg.

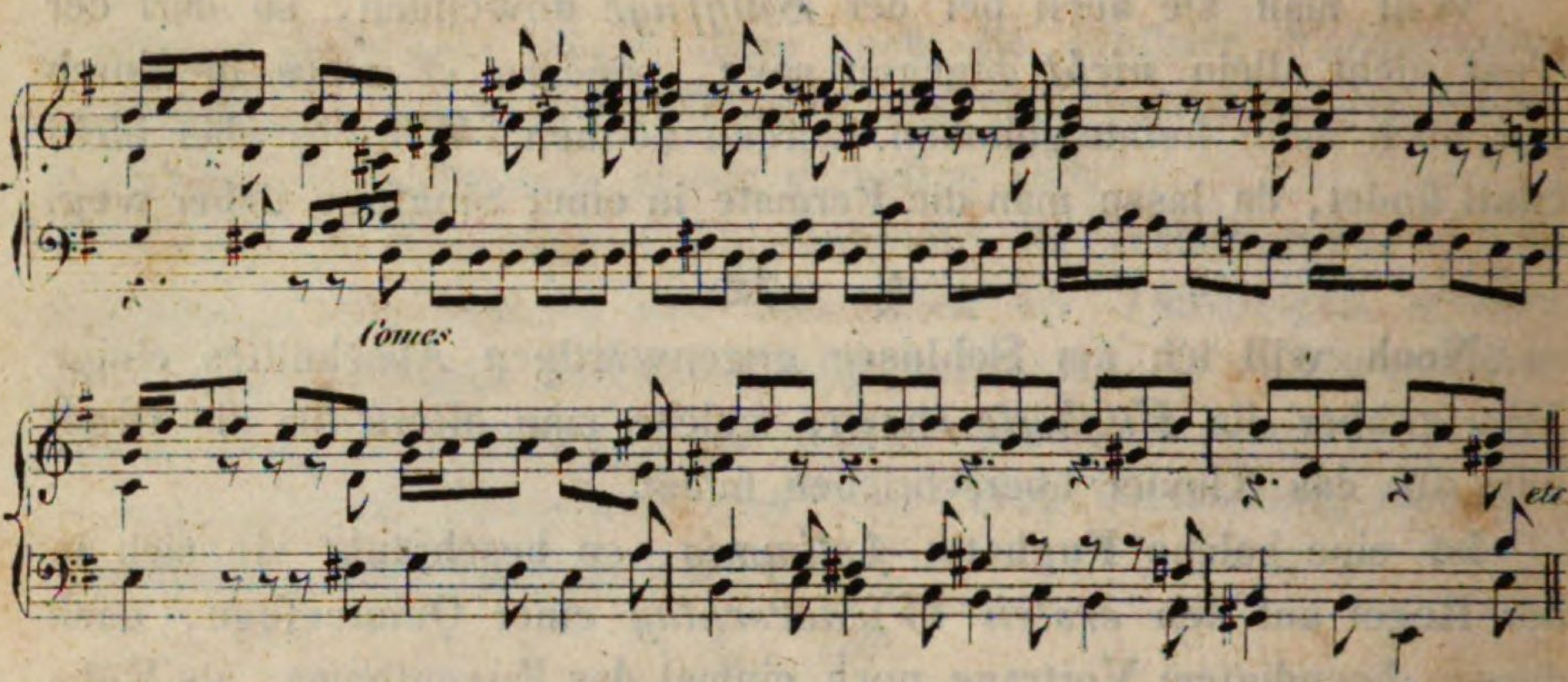
§. 172.

Noch will ich am Schlusse gegenwärtigen Abschnittes einige Worte über die *Fughette* sagen, welche man öfters für die Orgel oder für das Klavier überschrieben findet.

Ist eine solche Fughette *4stimmig*, so beschränkt sie sich in der Regel auf den *ersten Wiederschlag* einer Quintenfuge, nach dessen beendigtem Vortrage noch einmal das Fugenthema, als Führer in dem Bass oder Diskant stehend, eintritt, worauf denn die vollkommene Cadenz folgt. Doch kann die Einrichtung einer 4stimmigen Fughette auch von der Art seyn, dass man vor dem Eintritt der 3ten und 4ten Stimme eine kurze Zwischenharmonie anbringt, und solche nach beendigtem Eintritt der 3ten und 4ten Stimme wiederholt, und wohl auch noch einen ganz kurzen Orgelpunkt auf der Quinte der Tonart hören lässt.

Bei einer 3stimmigen Fughette kann man schon 2 und 3 Wiederschläge, aber auch nicht mehr, anbringen; dagegen man sich bei einer blos 2stimmigen Fughette schon etwas länger verweilen kann, wie man dies aus der im *Anhange* mitgetheilten 2stimmigen Fughette für's Piano-Forte von mir entnehmen mag. Nur geht es nicht an, dass man eine Fughette, da dieser ihr Name als Diminutiv von Fuge erscheint, als ein Jagdstückchen (*Fuga* von *fugare* abgeleitet) behandelt, wie dies *J. S. Bach* mit der Fughette *„dies sind die heil'gen zehn Gebot"* Seite 35 im 3. Theil der Klavierübung auf nachstehend notirte Art, vielleicht aber auch nur aus Scherz gethan hat.





Siebentes Capitel.

Erster Abschnitt.

Ueber die Einrichtung einer Fuge nach den Tonarten der Alten.

§. 173.

Unter den *Tonarten der Alten* versteht man diejenigen Tonreihen, welche, von c, d, e, f, g und a anfangend, von der Prime bis zur Octave durch sämmtliche unabhängige Töne fortschreiten, und wobei demnach die Folge der beiden halben Töne e — f und h — c jedesmal auf anderen Stufen erscheint [128]; nämlich:



Durch *Glarean,* geb. 1488, † 1563, haben vorstehende 6 Tonreihen die dabei bemerkten, aus dem Griechisehen entlehnte Namen erhalten. Man benennt aber ausserdem noch eine solche Tonreihe, wenn sie von der Prime bis zur Octave geht, *authentisch,* wenn man sie aber von ihrer Unterquarte bis zu deren Octave fortschreitend notirt, *plagalisch,* und fügt in letzterem Falle dem Namen der betreffenden Tonreihe noch das Wort *Hypo* bei, da diese letzteren Tonreihen *unter* ihrer eigentlichen *Prime* anfangen; nämlich:

128) Eine ausführlichere Beschreibung alles dessen, was diese Materie angeht, enthält das 19. Capitel des 1. Bandes (die Harmonielehre).



Man hat aber sehr Unrecht, wenn man diese verschiedenen Tonreihen als so viel verschiedene *Tonarten der Griechen* betrachten will, da die Musiker Griechenlands nur *eine* Tonart im Gebrauch hatten, welche aus 2 abwärtsgehend verbundenen diatonischen Tetrachorden und dem *hinzugefügten* Ton (*Proslambanomenos*) bestand, z. B.



Da sie aber diese Tonart 12 mal transponirten, so hatten sie hierzu des *chromatischen Tetrachordes* zur genauen Bestimmung des kleinen halben Tones, und des *enharmonischen Tetrachordes* zur genauen Bestimmung des s. g. ¼ Tones nöthig. — Ein Mehreres gehört nicht hierher und ich bemerke nur noch, dass die Griechen selbst ausser dem harmonischen Verhältniss der Octave und Duodezime keine der unsrigen ähnlichen Harmonie im Gebrauche hatten, und dass sowohl die noch heutiges Tages gebräuchliche melodische und harmonische Behandlung der oben notirten 6 authentischen und 6 plagalischen s. g. Tonarten als ein durchgängig inconsequentes Verfahren zu betrachten ist, und wobei man kaum begreifen kann, dass solches noch von so vielen neueren Tonsetzern beibehalten worden. —

§. 174.

Ich habe am Schlusse des 19ten Capitels der Harmonielehre den Vorschlag gemacht, eine Uebereinkunft unter den gegenwärtigen Tonsetzern zu treffen, um einer *jeden* der obengenannten *authentischen* und *plagalischen Tonarten* auf eine *nur ihr eigenthümliche Weise* zu behandeln, und die im §. 273. der Harmonielehre von mir aufgestellten 15 Punkte hierbei zu berücksichtigen, und habe ferner als Beispiel einer solchen eigenthümlichen harmonischen Behandlung die Choralmelodie „*Herzlich thut mich verlangen*“ nach der *jonischen*, *hypoaeolischen*, *phrygischen* und *dorischen* Tonart harmonisirt; allein ich weiss nicht, ob man bis jetzt meinen

Vorschlag beherziget hat oder nicht; dass dies aber späterhin bestimmt geschehen wird, davon bin ich fest überzeugt.

§. 175.

Ich komme hier nun noch einmal auf die bisher unrichtige Ansicht über die Behandlung der alten Tonarten zurück, beschränke mich aber dabei blos auf deren Anwendung bei der Verfertigung einer Fuge. Von den obengenannten 6 authentischen Tonarten unterscheiden sich die *dorische* durch ihre grosse Sexte, und die *phrygische* durch ihre kleine Secunde von unserer Molltonart, die *lydische* durch ihre übermässige Quarte, sowie die *mixolydische* durch ihre kleine Septime von unserer *Durtonart*, mit welcher letzteren die *jonische*, sowie mit der *ersteren* (der Molltonart) die *aeolische* übereinstimmen.

Nun war es eine ebenso alte Regel, dass wenn in der *dorischen* Tonart die Stufenfolge bis zur Sexte und von da wieder zurückging, diese Sexte um einen kleinen halben Ton erniedrigt wurde; und dass die übermässige Quarte und verminderte Quinte, wo immer diese Intervalle vorkommen mochten, in die reine Quarte und Quinte umgeändert wurden, und endlich noch, dass bei der *Schluss-Cadenz* die Untersecunde jederzeit der grosse halbe Ton seyn musste. Da man nun diese ebenbemerkten Stufenumänderungen als allgemein gültig und bekannt bei jedem Musiker voraussetzte, so unterliess man auch bei den genannten Tonstufen die nach heutigem Gebrauch üblichen Versetzungszeichen entweder bei der *Vorzeichnung* oder beim jedesmaligen Gebrauch der betreffenden Noten selbst mitbeizufügen.

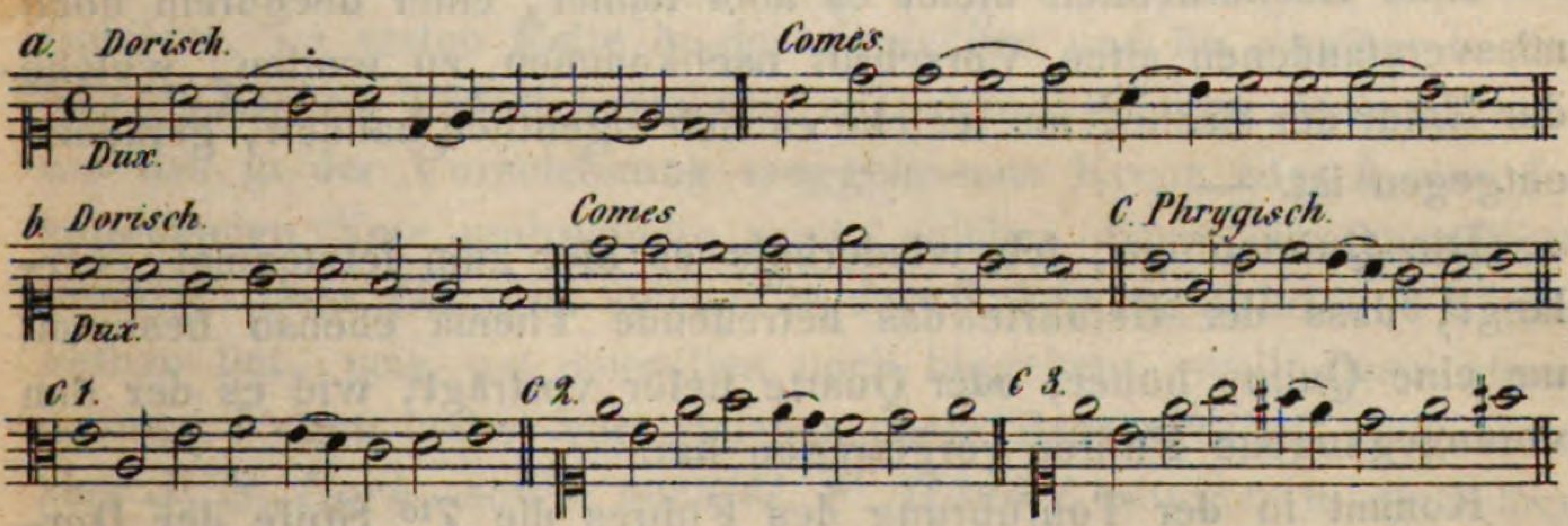
Ich füge hier ein paar Beispiele dieser *melodischen* Behandlung der *dorischen, lydischen* und *mixolydischen* Tonart bei, und kann meine Leser versichern, dass wenn auch die hier beigefügten Versetzungszeichen *nicht* vor den betreffenden Noten gestanden haben, man letztere doch nach der *hier* bemerkten Stufengrösse gesungen oder gespielt hat.



Wenn man nun die Anfangsnoten dieser oder jener Choralmelodie, welche in einer sogenannten *alten Tonart* gesetzt seyn soll, zum Thema einer Quintenfuge wählen wollte, so mussten im

Führer und Gefährten sämmtliche Stufen der betreffenden Tonart unverändert bleiben, und es musste zur vermeintlich richtigen Bezeichnung der Tonart, da wo im Führer die Prime oder Octave vorkam, im Gefährten die Quinte und Unterquarte, und *vice versa* musste da, wo im Führer die Quinte oder Unterquarte vorkam, im Gefährten die Prime oder Octave stehen, welche Intervalle, in der eben angeführten gegenseitigen Beziehung, die sogenannte ***Repercussion*** bildeten [129]).

Ich setze nachstehend einige nach dieser Vorschrift als Führer und Gefährte notirte Fugenthemata her.



Bei No. 1. erscheint der auf bemerkte Art notirte Gefährte nicht undeutlich, und es ist auch schon aus der *Lehre der Nachahmung* bekannt, dass ein Quintensprung einen Quartensprung nachahmen kann.

Auch bei No. 2., wo der Führer auf der Quinte der Tonart eintritt und von da zur Terz herabgeht, kann die Abfassung des Gefährten, welcher hier, da er um eine Stufe zu tief eintritt, statt einer Terzenfortschreitung eine Secundenfortschreitung macht, hingehen, da sie die Auffassung der betreffenden Melodie nicht geradezu stört, obgleich hier der Gefährte besser mit der None der Tonart, statt mit der Octave eingetreten wäre.

Die Notirung beider Gefährten ist also dem Charakter der Quintenfuge nicht entgegen [130]), aber bei No. 3. tritt der Gefährte einer seyn sollenden Quintenfuge auf der Unterquinte statt auf der Oberquinte ein, und hier erscheint die Tonführung des Gefährten eigentlich als diejenige des Führers. Da aber die in einer jeden Fuge

129) Man erinnere sich, was ich hierüber bereits §. 42. gesagt habe.
130) Man erinnere sich, was ich in dieser Beziehung bereits §. 32. gesagt habe.

zuerst eintretende Stimme jederzeit auch den Führer charakterisirt, so ist die hier notirte Tonführung des Gefährten, als solcher einer *Quintenfuge*, unrichtig.

Da aber nun einmal die fragliche Melodie als in der phrygischen Tonart stehend, angenommen wird, hierin aber nie die grosse, sondern stets nur die kleine Secunde gesetzt werden durfte, so hätte man allerdings den Gefährten auf nachstehende Art bei c 2 notiren können, wodurch indessen wenig gebessert gewesen, da seine richtige Notirung nur so seyn kann, wie sie bei c 3 steht, wenn auch vielleicht manche Anhänger des Alten und Halbalten unserer Zeit sich *kreuzigen* werden, wenn ihnen hier fis statt f zu Gesicht kommt.

Eine Lächerlichkeit bleibt es aber immer, einer obendrein noch missverstandenen alten Vorschrift nachkommen zu wollen, welche der Natur der Sache, um welche es sich eigentlich handelt, geradezu entgegen ist. —

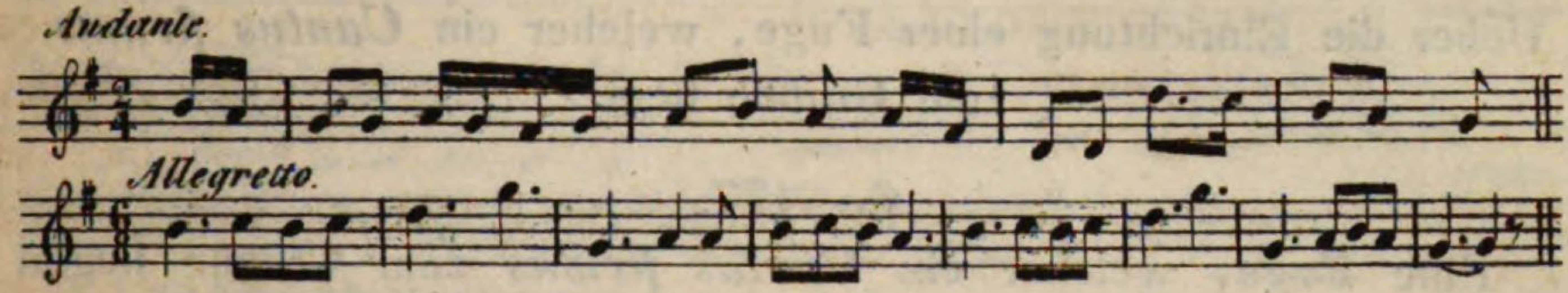
Die Quintenfuge, ich wiederhole es hier zum letztenmal, verlangt, dass der Gefährte das betreffende Thema ebenso bestimmt um eine Quinte höher, oder Quarte tiefer vorträgt, wie es der ihm vorangegangene Führer vorgetragen hat.

Kommt in der Tonführung des Führes die 7te Stufe der Durtonleiter nicht vor, so bringt dies in der Quintentransposition des Gefährten *keine* Veränderung in Ansehung der Tonart der Quinte hervor, denn da die 7te Stufe in der Tonart der Prime unberührt bleibt, so bleibt nunmehr auch die 7te Stufe in der Tonart der Quinte unberührt, allein dadurch wird letztere nicht zur Tonart der Prime, sondern sie bleibt, was sie ist: *Tonart der Quinte*. —

Wie sehr man aber diesen ganzen Umstand missverstanden hat, geht mit daraus hervor, dass man der gedankenlosen Meinung war: wenn die Melodie des Führers einer Quintenfuge eine authentische Tonführung habe, so müsse diejenige des Gefährten eine plagalische seyn. — Allein eben so wahr ist es, dass jede im Sprengel einer Octave stehende Melodie (*eine* Stufe mehr ab- oder aufwärts macht keinen Unterschied) entweder eine authentische oder eine plagalische seyn muss, ebenso wahr ist es auch, dass eine authentische Melodie nie als eine plagalische und eine plagalische nie als eine authentische erscheinen oder zu einer solchen umgeändert werden kann.

Zum Ueberfluss will ich noch den Anfang von 2 allgemein bekannten Melodien hersetzen, von welchen die erste eine plagalische und die zweite eine authentische Tonführung besitzt, und man wird

sogleich die Unmöglichkeit einsehen, *erstere* authentisch und *zweitere* plagalisch singen zu wollen.

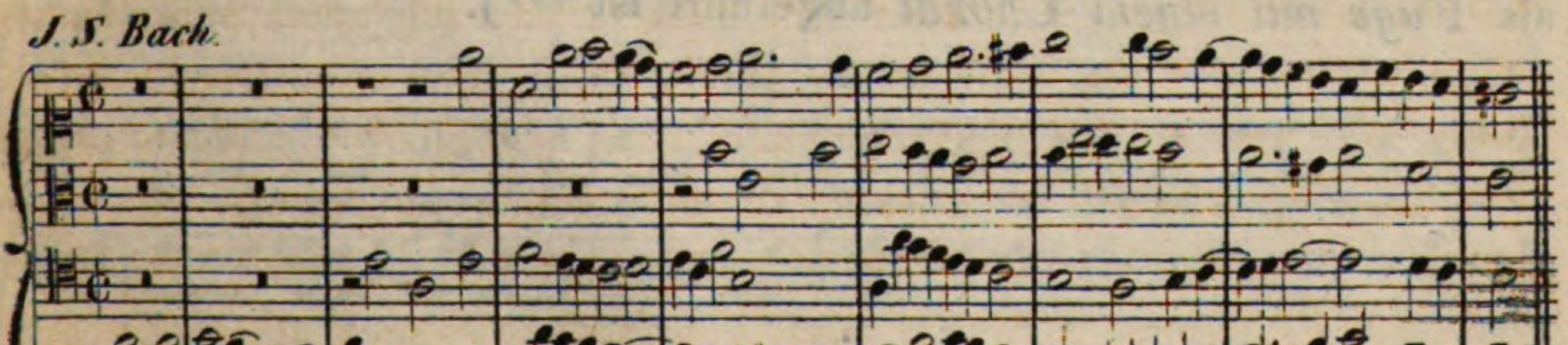


§. 176.

Ebenso kann man es nur eine Lächerlichkeit nennen, wenn man in der Vorzeichnung einer Molltonart das Versetzungszeichen für die kleine Sexte, und in der Vorzeichnung einer Durtonart das Versetzungszeichen für die grosse Septime weglässt, und sich nun einbildet, im ersten Falle in der *dorischen* und im zweiten in der *mixolydischen* Tonart komponirt zu haben, da man doch überall, wo das in der Vorzeichnung weggelassene Kreuz oder *b* vor der betreffenden Note nothwendig wird, solches dieser einzelnen Note beisetzt. Dass ***Durante*** solches in den §. 24. angeführten 3 Fugen gethan hat, mag um deswillen noch hingehen, weil diese sogenannten Fugen selbst von gleicher übeln Beschaffenheit sind, dass aber ***J. S. Bach***, sowie auch ***G. F. Händel*** mitunter in denselben Fehler verfallen sind, kann man nur beklagen, und dies um so mehr, da neuere Tonsetzer auf die Autorität dieser zwei grossen Männer hin, gedankenlos handelnd, in denselben Fehler verfallen.

Die §. 172. angeführte Fughette über: *„dies sind die heil'gen zehn Gebot'“* ist leider auch ein Beispiel dieser Art.

Doch, da ich mit Anführung solcher vermeintlicher Alterthumsschönheiten nicht fertig werden würde, so breche ich hier ab, und will nun noch, zum Beweis, wie man sich in der *fortgesetzten Tonführung* eines in einer der *alten Tonarten* notirten Führers oder Gefährten gar nicht genirt hat, dennoch andere, der betreffenden alten Tonart ganz fremde Töne zu gebrauchen, nachstehenden Anfang eines solchen Satzes von ***J. S. Bach*** hersetzen.



Zweiter Abschnitt

des siebenten Capitels.

Ueber die Einrichtung einer Fuge, welcher ein *Cantus firmus* zum Grunde liegt.

§. 177.

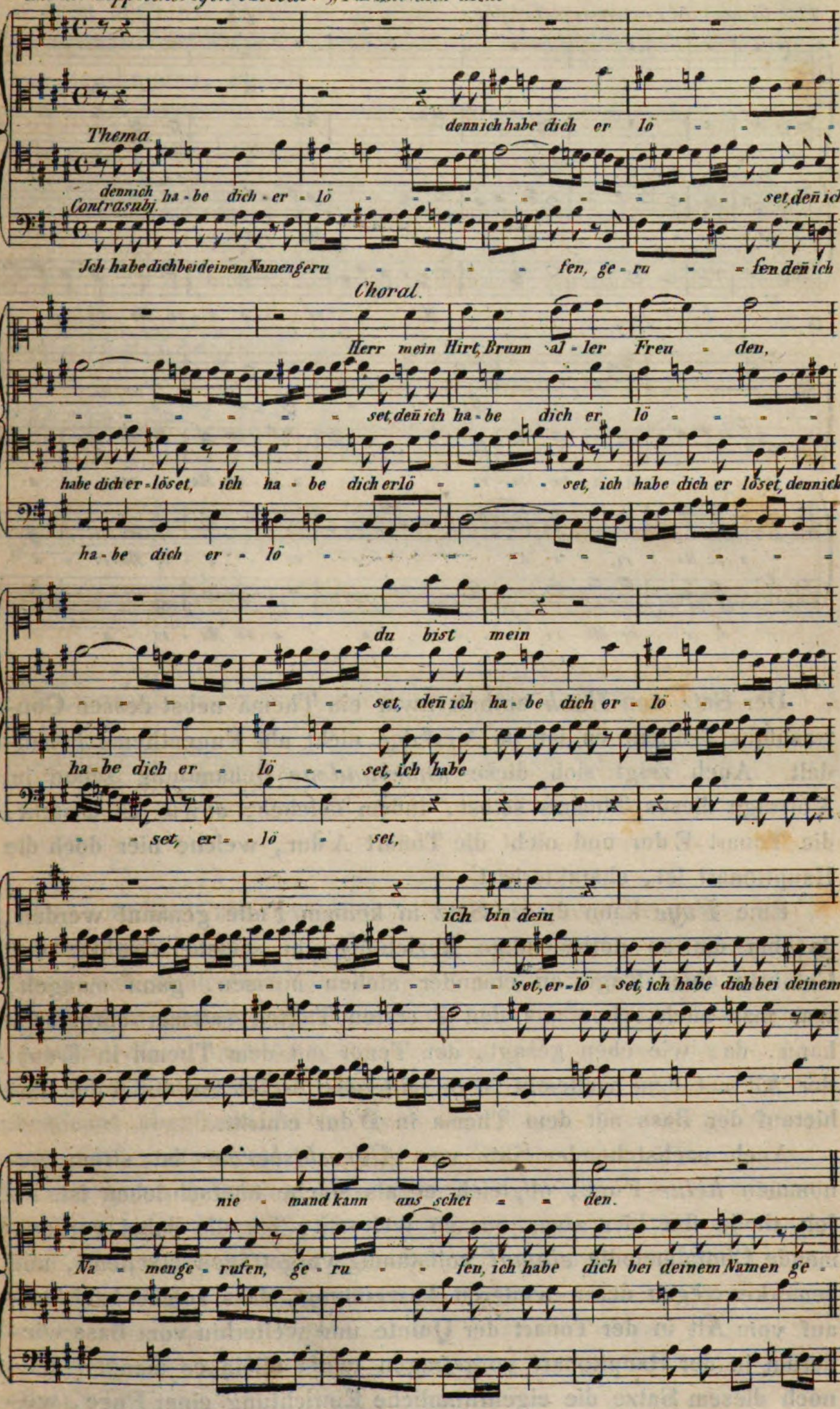
Eine Fuge, welcher ein *Cantus firmus* zum Grunde liegen soll, kann auf zweierlei Art behandelt werden. Nämlich entweder so, dass man eine solche Choralmelodie wählt, welche sich nach und nach vom ersten bis zum letzten Wiederschlag der Fuge vollständig mit vortragen lässt, oder welche blos beim Vortrage der Zwischenharmonie erscheint, in welchem Falle jeder Einschnitt der zu wählenden Choralmelodie als Grundlage einer eigenen Zwischenharmonie behandelt wird, und die eigentlichen *Wiederschläge* der Fuge nicht hiermit in Berührung zu kommen nöthig haben. Endlich könnte man sich aber auch noch auf den Vortrag der *ersten* Abtheilung (des *ersten* Einschnittes) einer zu wählenden Choralmelodie beschränken, und solchen zur Grundlage eines *jeden* Wiederschlages der Fuge wählen, wodurch denn dieser Theil der betreffenden Choralmelodie ebenfalls durch alle Nebentonarten mit durchgeführt erscheinen würde.

Es ist zwar gut, wenn das hierzu entwerfende Fugenthema aus der Anfangstonfolge der hier anzuwendenden Choralmelodie gebildet ist, und gewöhnlich ist solches bei dieser Setzart auch der Fall, allein es ist dies nicht gerade nothwendig.

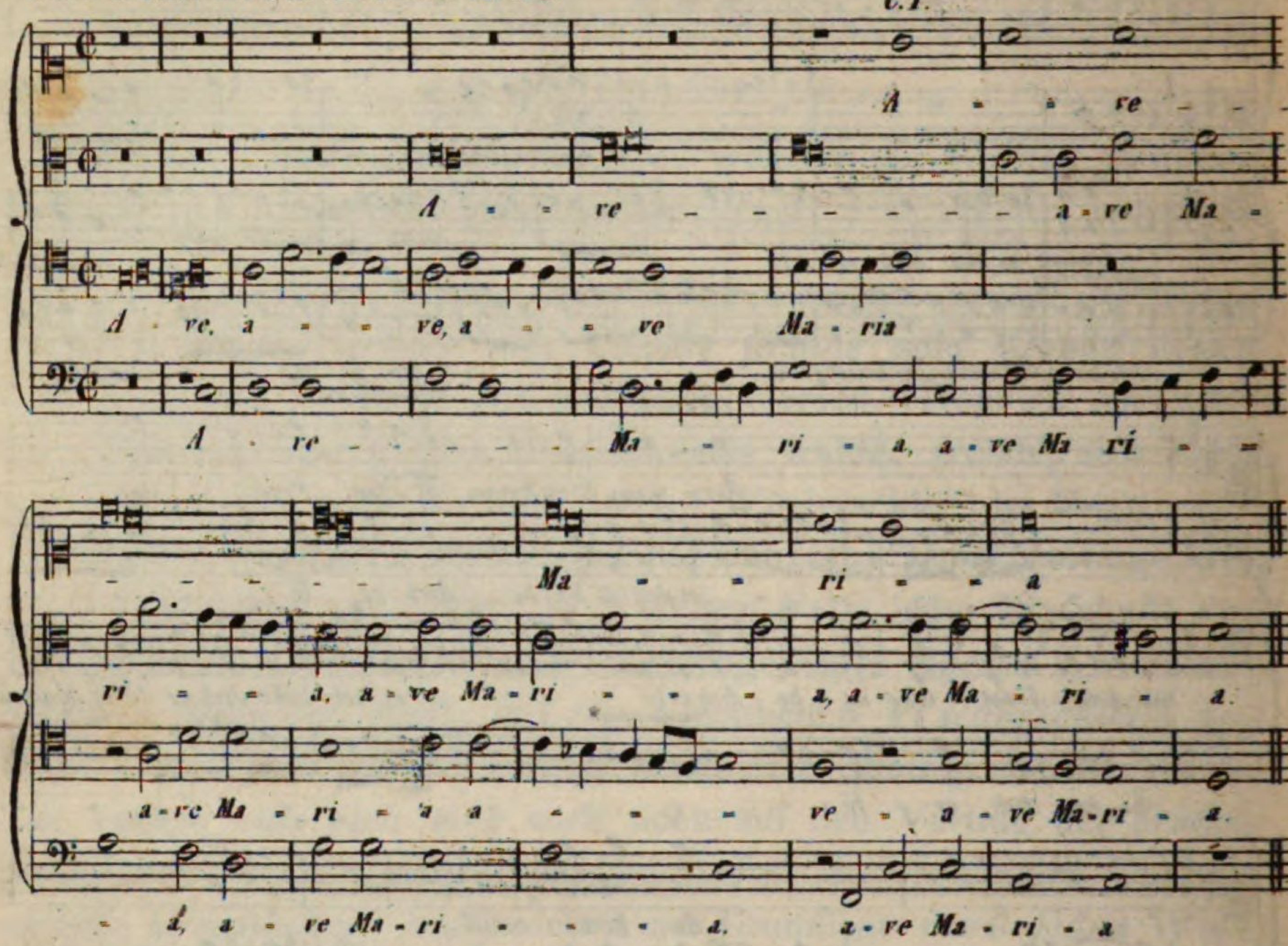
So viele Sätze dieser Art mir nun auch bisher bekannt geworden sind, so enthalten sie dennoch, ungeachtet ihrer *Ueberschrift*, keine mit einer Choralmelodie in Verbindung gebrachte Fuge. Zum Beweise dieser eben ausgesprochenen Behauptung mögen die Anfangstakte nachfolgender zwei Sätze von ***J. S. Bach*** und ***Joseph Fux*** dienen, von welchen der erstere ausdrücklich als Fuge überschrieben, der *Fux'sche* Satz aber von *Albrechtsberger* als *Fuge mit einem Choral* angeführt ist [131]).

131) *Albrechtsberger's* Anweisung zur Komposition Ausg. in Quart. fol. 334.

Fuge von J. S. Bach.
aus der doppelchörigen Motette: „Fürchte dich nicht"



Fux Gradus ad Parnassum Fol. 256.

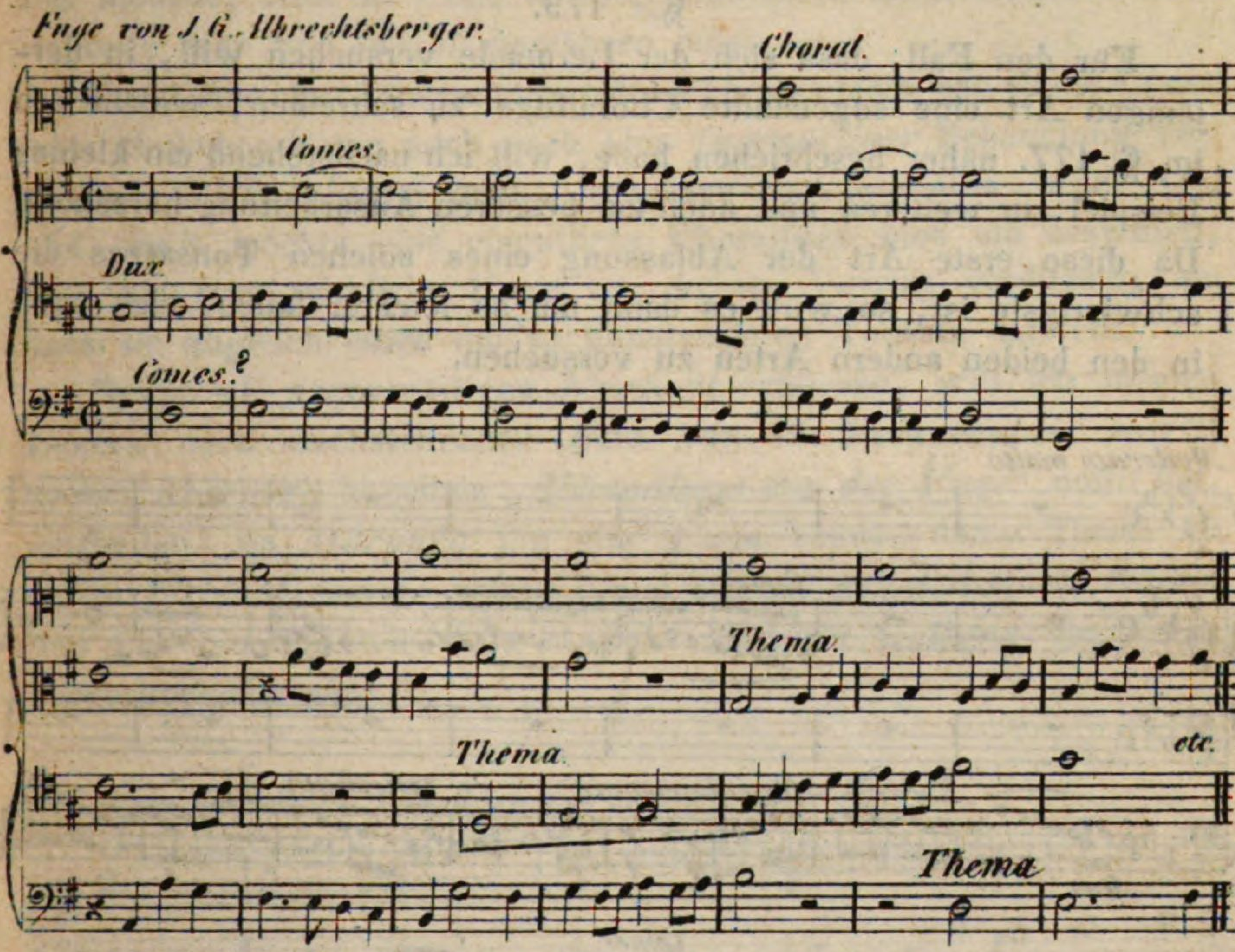


Der Satz von ***Bach*** enthält zwar ein Thema nebst dessen Contrasubjekt, allein es ist im Verfolge nicht als Fugenthema behandelt. Auch zeigt sich diese *ungebundene* Behandlung schon im Vortrage dieses Themas selbst, indem solches, sowie es dasteht, die Tonart E dur und nicht die Tonart A dur, welche hier doch die Haupttonart ist, charakterisirt. —

Eine *Fuge* kann dieser Satz in keinem Falle genannt werden, da ihm die so nothwendige Beziehung, in welcher Führer und Gefährte einer Fuge zu einander stehen müssen, ganz mangelt, was man auch schon aus den 7 ersten Takten sattsam entnehmen kann, da, wie eben gesagt, der Tenor mit dem Thema in E dur, der Alt mit dem vielleicht seyn sollenden Gefährten in A dur und hierauf der Bass mit dem Thema in D dur eintritt.

Auch nachstehender Satz von ***Albrechtsberger*** ist streng genommen *keine* Fuge, obgleich er als solche überschrieben ist. — Ich theile ihn hier zwar nur so weit mit, bis die dabei vorkommende Choralmelodie *einmal* vollständig vorgetragen erscheint, und bemerke wegen deren weiteren Anwendung, dass solche bald hierauf vom Alt in der Tonart der Quinte und weiterhin vom Bass wiederum in der Haupttonart vorgetragen wird; allein es mangelt dennoch diesem Satze die eigenthümliche Einrichtung einer Fuge, wo-

hin denn auch der Umstand gehöret, dass der Bass schon im 2ten Anfangstakte mit einer Engführung, denn diese soll doch wohl sein Gang beurkunden, eintritt.



§. 178.

Es unterliegt nun gar keinem Zweifel, dass die genannten 3 Tonsetzer ganz andere, als diese 3 sogenannten Fugen hätten verfertigen und damit eine Choralmelodie in die erforderliche Verbindung bringen können; dass sie solches aber nicht gethan, und demungeachtet diese fragliche Sätze als *Fuge* überschrieben haben, beweist auf's Neue, welche gar so verschiedenartig und dabei stets unbestimmt abgefasste Sätze ihnen als *Fugen* bekannt geworden waren, daher sie denn ihre eigenen Tonsätze der Art auch nur *ebenmässig* zu behandeln sich veranlasst gesehen haben. Die im 2ten Finale von *Mozart's Zauberflöte* vorkommende Choralmelodie *„Ach Gott, vom Himmel sieh darein"* ist und bleibt ein höchst interessanter Satz, allein eine Fuge ist er nicht, obgleich ihn manche Musiker vielleicht also betrachten und benennen mögen, was auch in Vergleichung zu den oben mitgetheilten Sätzen dieser Art ganz natürlich erscheint.

Alle diese Sätze gehören demjenigen verzierten Contrapunkt an, dessen Stimmen zugleich verschiedene, theils freie, theils strenge Nachahmungen unter sich machen.

§. 179.

Für den Fall, dass sich der Lernende versuchen will, in derjenigen Art eine sogenannte Choralfuge zu schreiben, welche ich im §. 177. näher beschrieben habe, will ich nachstehend ein kleines Beispiel zur weiteren und auch zur besseren Ausarbeitung hersetzen. Da diese erste Art der Abfassung eines solchen Tonsatzes die schwierigste ist, so wird es dann um so leichter fallen, sich auch in den beiden andern Arten zu versuchen.

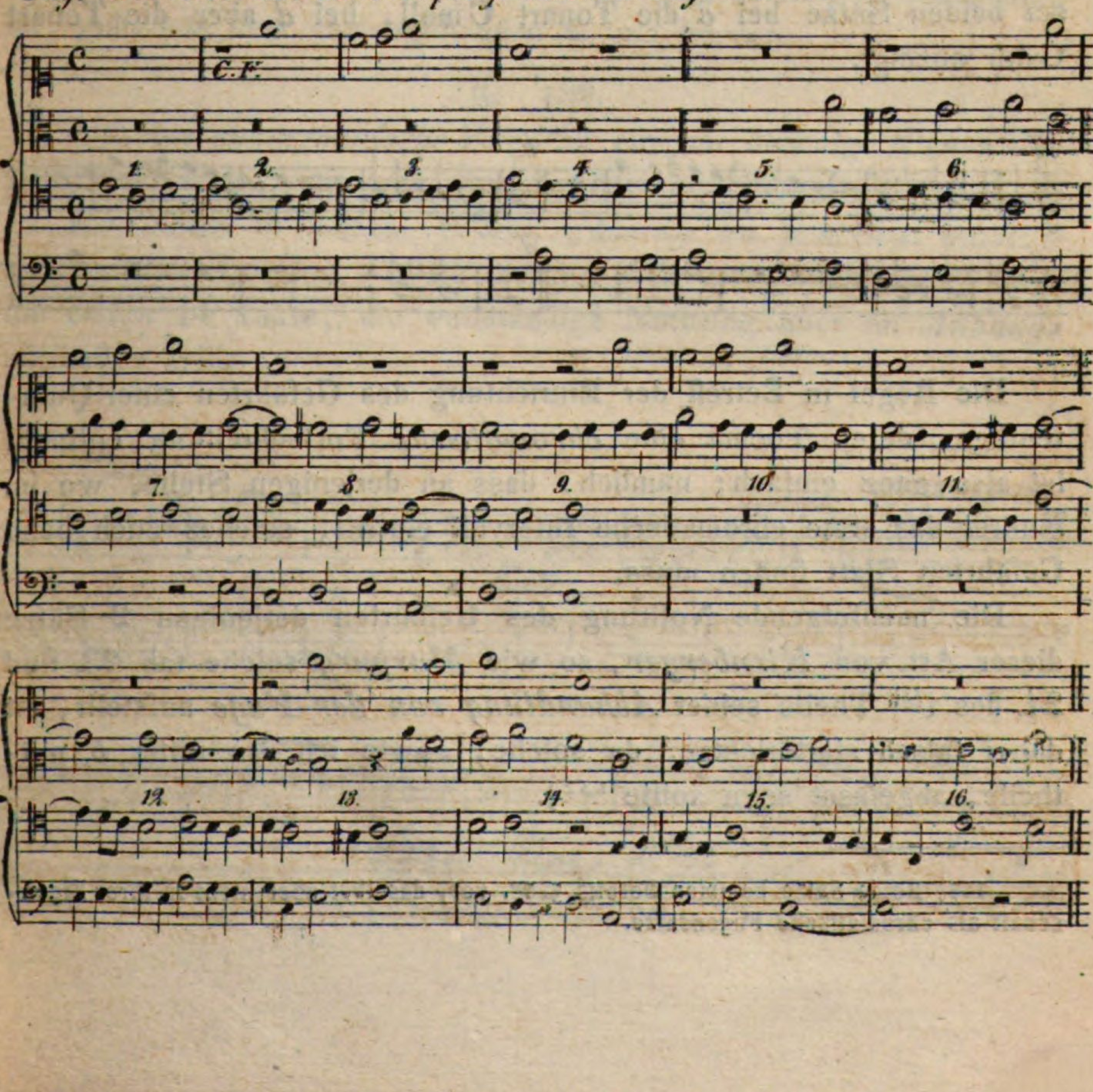


So unvollkommen auch vorstehender Satz ist, so wird er dennoch als *Fingerzeig* seine Dienste thuen, und man vergesse bei der Verfertigung einer Choralfuge, oder Fuge mit einem Choral nur niemals, dass die Fuge ihre eigenthümliche Abfassung und Einrichtung *hier* wie überall bewähren muss. —

Dass aber die Anwendung einer Choralmelodie bei einem Chore oder ähnlichen Satze auch nach blos *fugenartiger* Behandlung von grosser Wirkung seyn kann, beweisen manche Sätze dieser Art, und somit möchte eine eigentliche Choralfuge blos um deswillen, dass sie eine wirkliche Fuge ist, keinen Vorzug verdienen, als dass sie zugleich einen um so kunstvolleren Tonsatz darstellt.

Bevor ich gegenwärtigen Abschnitt schliesse, will ich meinen Lesern noch nachstehenden Satz von *G. Frescobaldi*, soweit solchen *Marpurg* in seiner *„Abhandlung von der Fuge“* notirt hat, mittheilen, da *Marpurg* ihn eine *Fuge* nennt, deren Thema zu einem *festen Gesange* gemacht und allezeit auf *denselben Saiten* und nur hin und wieder in etwas veränderter *Geltung* der Noten hervorgebracht wird.

Fuge von Frescobaldi aus Marpurgs Abh. v. d. Fuge Tab. 52.



Wie man aber einen solchen Satz eine *Fuge* nennen kann, ist nicht zu begreifen, da man weder einen eigentlichen *Führer* noch *Gefährten* und viel weniger einen ordentlichen *Wiederschlag*, sondern nur lauter *unvollständige Nachahmungen* darin zu entdecken im Stande ist.

Dritter Abschnitt

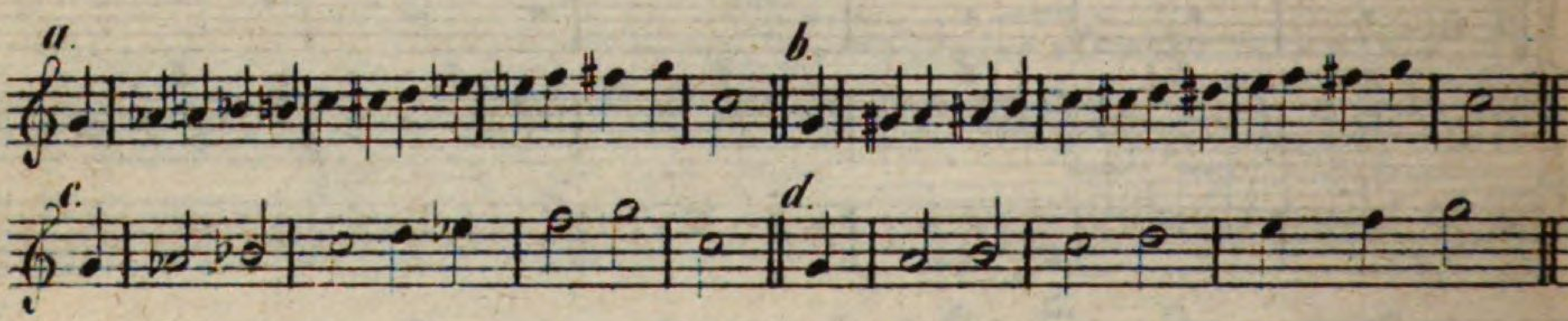
des siebenten Capitels.

Ueber die Anwendung chromatischer und enharmonischer Fugensätze.

§. 180.

Ich habe schon in der *Harmonielehre*, §. 231., gesagt, dass nur der eintretende *kleine* halbe, nicht aber der *grosse* halbe Ton, ein chromatischer Ton genannt werden kann.

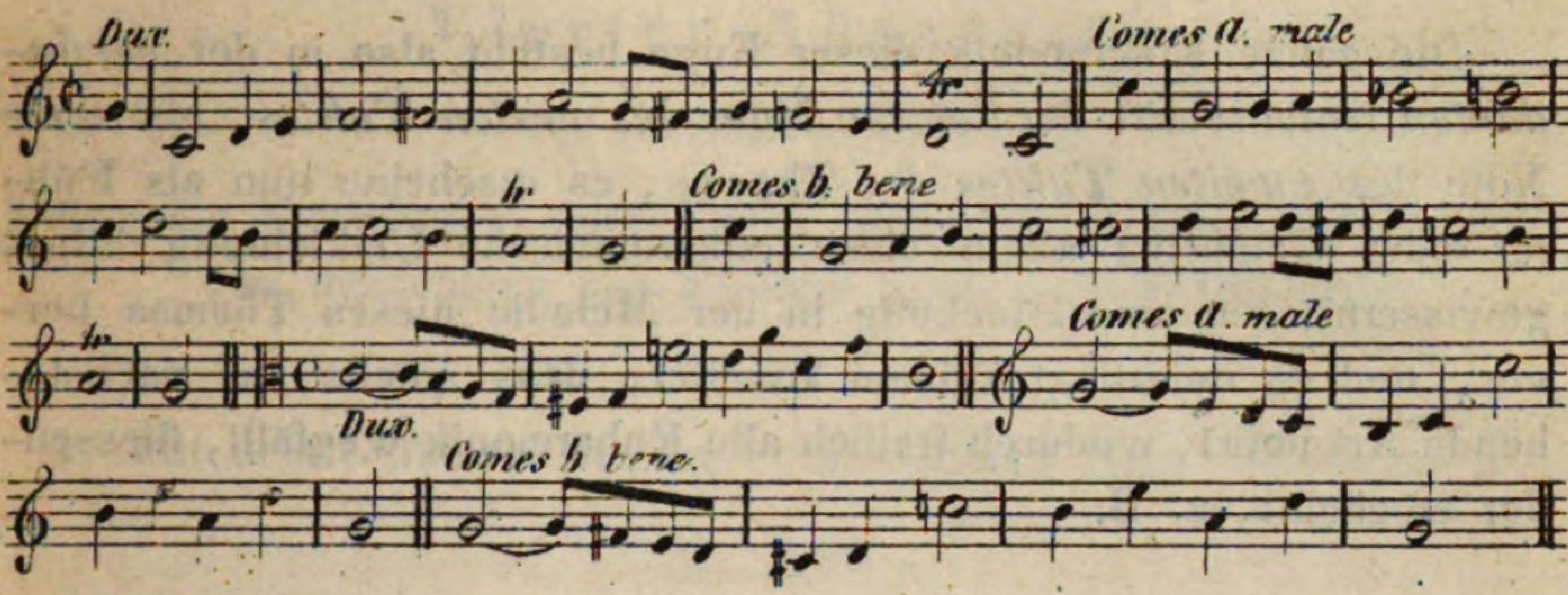
In nachstehendem Satze bei *a* tritt daher die *chromatische* Tonfolge desselben auf der 3ten Note ein, im Satze bei *b* dagegen schon auf der 2ten Note, sowie denn die diatonische Tonfolge dieser beiden Sätze bei *c* die Tonart C moll, bei *d* aber die Tonart C dur anzeigt.



Die Regel in Betreff der Einrichtung des Gefährten einer Quintenfuge, deren Thema eine *chromatische* Fortschreitung enthält, ist also ganz einfach; nämlich: dass an derjenigen Stelle, wo im Führer das erste chromatische Intervall eintritt, solches auch beim Gefährten Statt finden muss.

Die nachfolgende Notirung des Gefährten derjenigen 2 Sätze dieser Art von *Kirnberger*, so wie *Marpurg* solche tab. 23. und 24. des 1ten Theils seiner *Abhandlung von der Fuge* aufstellt, ist daher falsch statt richtig, da solche, sowie ich sie unter *b* mittheile, abgefasst seyn sollte [132].

132) Beide Sätze kommen bereits §. 28. vor, daselbst aber nicht in ihrer Eigenschaft als chromatische Fugensätze.



§. 181.

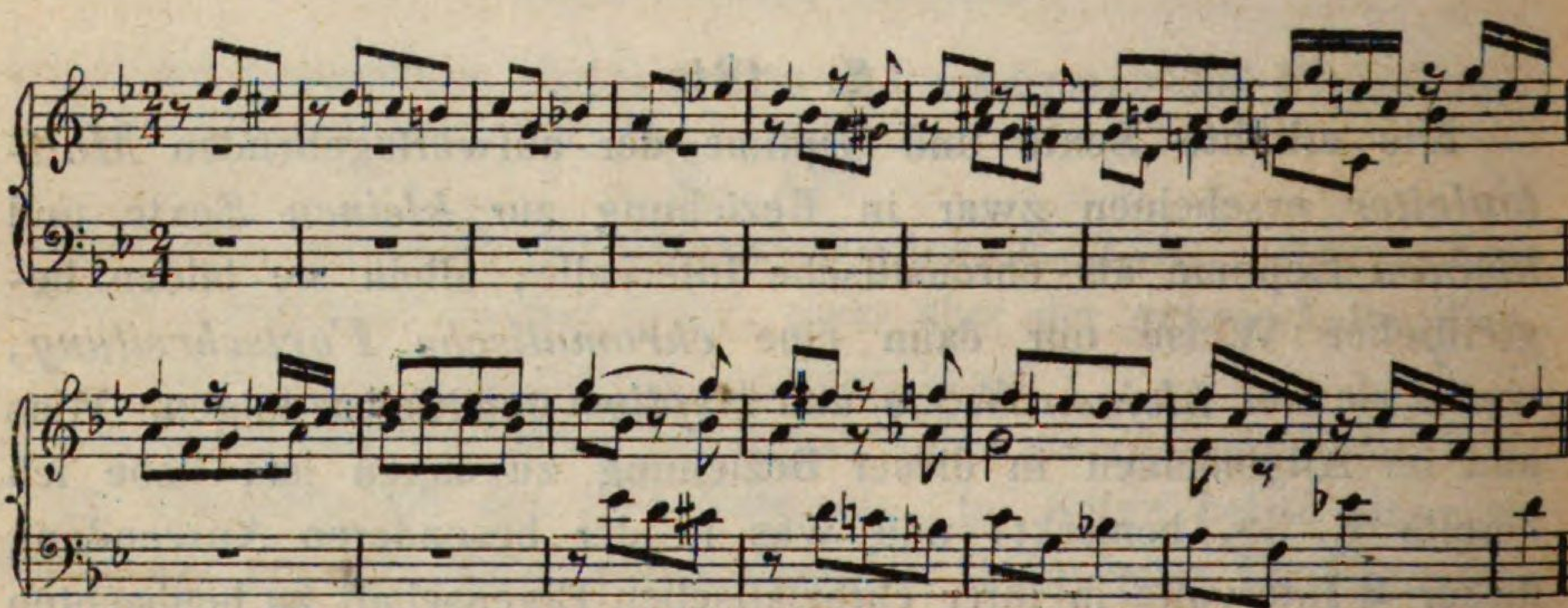
Die erhöhte Sexte und Septime der aufwärtsgehenden *Molltonleiter* erscheinen zwar in Beziehung zur *kleinen* Sexte und *kleinen* Septime als chromatische Intervalle; allein sie bilden begreiflicher Weise nur dann eine *chromatische Fortschreitung*, wenn sie der *kleinen Sexte* und *Septime* unmittelbar folgen. Was nun im Allgemeinen in dieser Beziehung zu sagen ist, habe ich bereits §. 38. bemerkt; und was in der besonderen Anwendung dieser 2 Intervalle in ihrer chromatischen Eigenschaft zu beobachten ist, geht aus dem vorhergehenden §. mit hervor.

§. 182.

Als eine *enharmonische* Fuge ist mir nur diejenige Klavierfuge von *Stoelzel* bekannt geworden, welche unter diesem Titel *A. F. C. Kollmann* in seinem Werke *„Essay on practical musical composition London 1799“* anführt und wovon ich nachstehend die ersten 14 Takte, die vollständige Notirung aber im *Anhange* mittheilen will.



Die ganze Enharmonik dieser Fuge besteht also in der *veränderten* Notenschrift der *letzten* Note des *ersten Taktes*, als *erste* Note des *zweiten Taktes* des Themas, es erscheine nun als Führer oder Gefährte; allein diese enharmonische Umkleidung bringt gewissermassen eine Stockung in der Melodie dieses Themas hervor, und es unterliegt keinem Zweifel, dass solche auf nachstehende Art notirt, wodurch freilich alle Enharmonik wegfällt, fliessender erscheint, z. B.



Aus solchen enharmonischen Fugensätzen möchte also kein besonderer Gewinn für die Fuge hervorgehen, und da die Anwendung von einem oder einigen *chromatischen* Intervallen fast bei allen Fugensätzen Statt finden kann, ohne dass die betreffende Fuge gerade *hierdurch* auch einen *chromatischen* Charakter annimmt, und da ich mich über diese Anwendung der chromatischen Noten bereits ausgesprochen habe, so habe ich dessfalls weiter nichts mehr hinzuzufügen, als dass man eine gute diatonische Melodie nicht durch einzuschiebende chromatische Noten, — in der möglichen Meinung hierdurch etwas Gelehrteres hervorzubringen [133]), verderben soll.

133) Die gewöhnlich nur missverstandene Aeusserung über eine Komposition, dass solche *chromatisch* sey, mag allerdings manchen Tonsetzer veranlasst haben, seine vermeintliche Gelehrsamkeit auf die fragliche Weise beurkunden zu wollen.

Vierter Abschnitt

des siebenten Capitels.

Ueber die Einrichtung einer Fuge, wobei der Gang des Gefährten von demjenigen des Führers ganz verschieden ist.

A. Mit dem Gefährten in der Vergrösserung oder Verkleinerung.

§. 183.

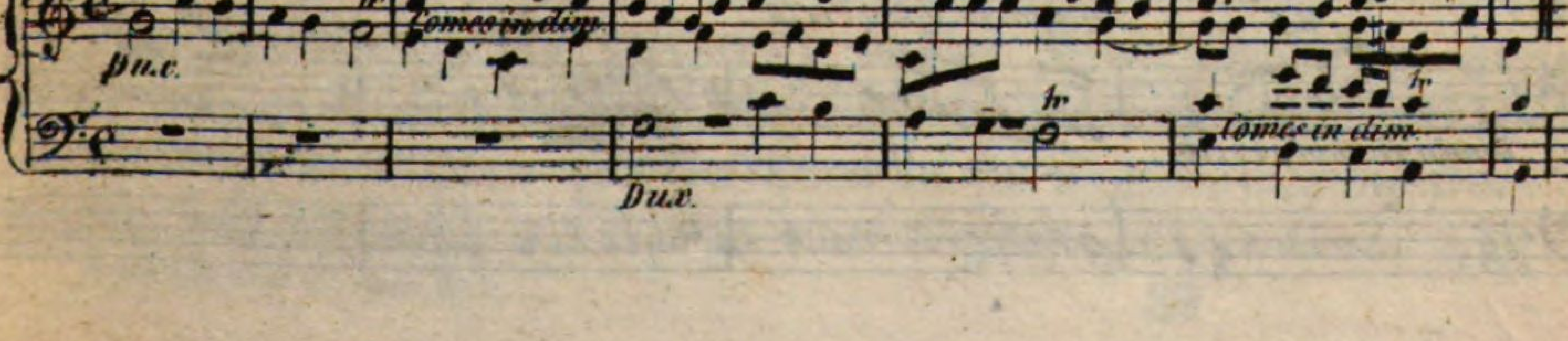
Bekanntlich besteht die *Vergrösserung* eines melodischen Satzes darin, dass dessen Notirung bei fortdauernder gleicher Taktart in *Noten von noch einmal so langer Dauer*, sowie die *Verkleinerung* eines solchen Satzes durch *Noten von nur halb so langer Dauer* dargestellt wird.

Hierzu eignet sich aber nur eine Melodie, welche in einer Taktart von 2 oder 4 Taktzeiten steht, da die rhythmische Beschaffenheit eines *dreizeitigen* Taktes einer solchen Vergrösserung oder Verkleinerung entgegen ist, z. B.



§. 184.

Wenn man sich aber auch nur auf einen geraden Takt hierbei beschränken, und den Gefährten einer Quintenfuge entweder in der ganz fasslichen *Vergrösserung* oder *Verkleinerung* notiren will, so entspringt hierdurch dennoch eine solche stete Veränderung im rhythmischen Vortrage des betreffenden Fugenthemas, dass solche, wenn sie in *allen* Wiederschlägen Statt finden soll, nur *störend* auf den Zusammenhang einwirken könnte, wie man dies schon aus nachstehenden Anfangstakten zweier solcher Fugensätze sattsam entnehmen wird, z. B.





§. 185.

Es versteht sich zwar von selbst, dass einer jeden *Vergrösserung* oder *Verkleinerung* eines Themas dessen Notirung in seiner *ursprünglichen Notengrösse* vorangegangen seyn muss, und dass diejenige Notirung eines Themas als die *ursprüngliche* erscheint, mit welcher die Fuge anfängt. Allein es geht auch nicht einmal an, irgend einen Wiederschlag in der Mitte der Fuge mit dem *einzelnen* (ohne Anwendung der Gegenharmonie Statt findenden) Vortrag des in der *Verkleinerung* oder *Vergrösserung* notirten Themas anfangen zu lassen, indem dieser einzeln dastehende Vortrag des betreffenden Themas einen so starken Eindruck macht, dass derselbe, wenn er, wie z. B. in nachstehendem Falle, in der *Verkleinerung* eintritt, die hierauffolgende Notirung in der eigentlich ursprünglichen Notengrösse die Wirkung macht, als stehe sie in der *Vergrösserung*.





Wenn man vorstehenden Satz mit Aufmerksamkeit durchgeht, so wird man meine oben ausgesprochene Bemerkung auch sogleich bestätigt finden, wornach denn auch das im 5ten Takte im Bass eintretende Thema die Wirkung macht, *als stehe es in der doppelten Vergrösserung.*

§. 186.

Da es sich nun nicht wohl thuen lässt, eine ganze Fuge in der Art zu schreiben, dass überall, wo das Thema als Führer erscheint, dessen Gefährte in der Vergrösserung oder Verkleinerung eintritt, und da ich mich über dasjenige, was die Anwendung der Vergrösserung oder Verkleinerung des Fugenthemas im *Verfolge* der Fuge betrifft, bereits in den §§ 51. und 52. ziemlich umständlich ausgesprochen habe, so empfehle ich nochmals alles das Gesagte der aufmerksamen Durchlesung des Lernenden.

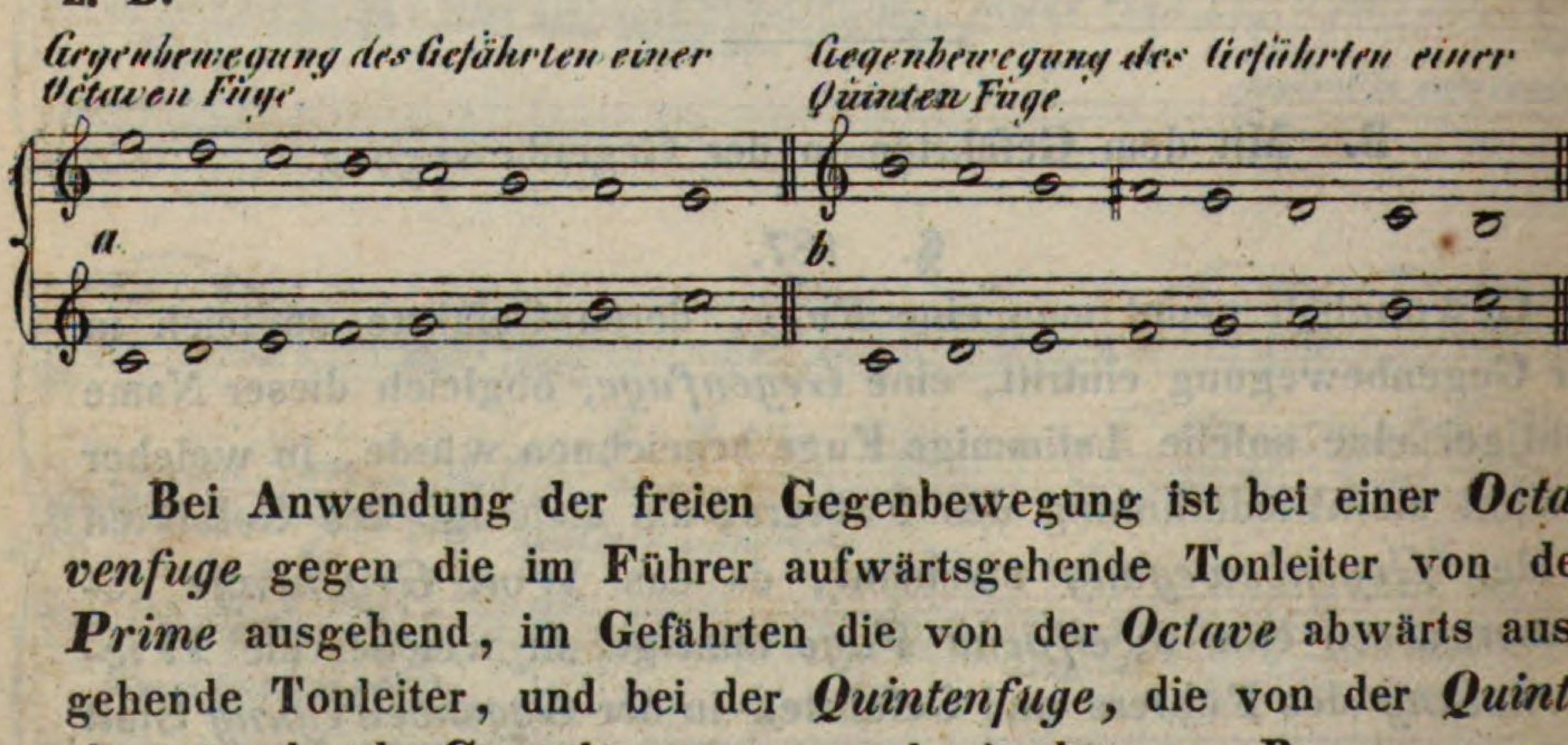
B. Mit dem Gefährten in der Gegenbewegung.

§. 187.

Gewöhnlich nennt man eine Fuge, deren Gefährte sogleich in der Gegenbewegung eintritt, eine *Gegenfuge,* obgleich dieser Name richtiger eine solche 4stimmige Fuge bezeichnen würde, in welcher sowohl die Wiederholung des Führers, als diejenige des Gefährten in der *Gegenbewegung* erscheint, da das Wort *Gegenfuge* gewissermassen eine *zweifache Fuge* anzeigt, in welcher die *Wiederholung* des Führers und Gefährten in der *Gegenbewegung* Statt findet, und hierdurch den Namen einer *Gegenfuge* veranlasst, z. B.



Ein *besseres* Thema, wie das vorstehende, würde freilich der ganzen Sache auch ein besseres Aussehen geben, allein auch das beste Thema würde, wenn es stets auf dieselbe Weise behandelt erschiene, der Durchführung einer Fuge dasjenige Interesse rauben, welches nur durch die *Mannigfaltigkeit* in der Einrichtung (Abfassung) ihrer Wiederschläge erzielt werden kann, und wohin denn auch sowohl die Anwendung der Vergrösserung und Verkleinerung des Themas, als diejenige der Gegenbegung bei den einzelnen Wiederschlägen gehöret. Was nun in dieser letzteren Beziehung über die Anwendung der Gegenbewegung zu sagen ist, darüber habe ich mich ebenfalls bereits in den §§. 51. und 52. ausgesprochen, und ich will hier nur noch in Betreff der Quintenfuge wiederholen, dass wenn der Gefährte derselben in der *strengen* Gegenbewegung abgefasst erscheinen soll, seine Tonleiter ebenso von der Terz der Dominante ausgehend anfangen muss, wie solche bei einer Octavenfuge von der Terz der Haupttonart ausgehend zu beginnen hat, z. B.



Bei Anwendung der freien Gegenbewegung ist bei einer *Octavenfuge* gegen die im Führer aufwärtsgehende Tonleiter von der *Prime* ausgehend, im Gefährten die von der *Octave* abwärts ausgehende Tonleiter, und bei der *Quintenfuge*, die von der *Quinte* abwärtsgehende Gegenbewegung zu beobachten, z. B.

Gefährte in der freien Gegenbewegung einer Octavenfuge. *Gefährte in der freien Gegenbewegung einer Quintenfuge.*



§. 188.

Ich habe schon in der Lehre des Canons (§. 101.) gesagt, dass ein Tonsatz in der Gegenbewegung eigentlich nur 2stimmig abgefasst seyn kann, indem die 3te Stimme wieder mit einer der beiden vorhergegangenen in der geraden Bewegung eintreten muss. Ich will hier ein kleines Beispiel einer 2stimmigen kleinen *Octavenfuge* in der Gegenbewegung hersetzen.



Obgleich dieses Beispiel nur eine ganz kurze Fuge dieser Art enthält, so kommen doch darin 4 verschiedene Wiederschläge vor. Es würde aber eine längere Durchführung dieses Themas in der fraglichen Art das Ganze nur noch langweiliger machen, als es so schon erscheinen wird.

Wollte man dieses Thema aber einer *Quintenfuge* in der Gegenbewegung zum Grunde legen, so müsste der Eintritt des Gefährten auf nachstehende Art notirt und hiernach auch die Einrichtung der übrigen Wiederschläge geordnet werden, z. B.

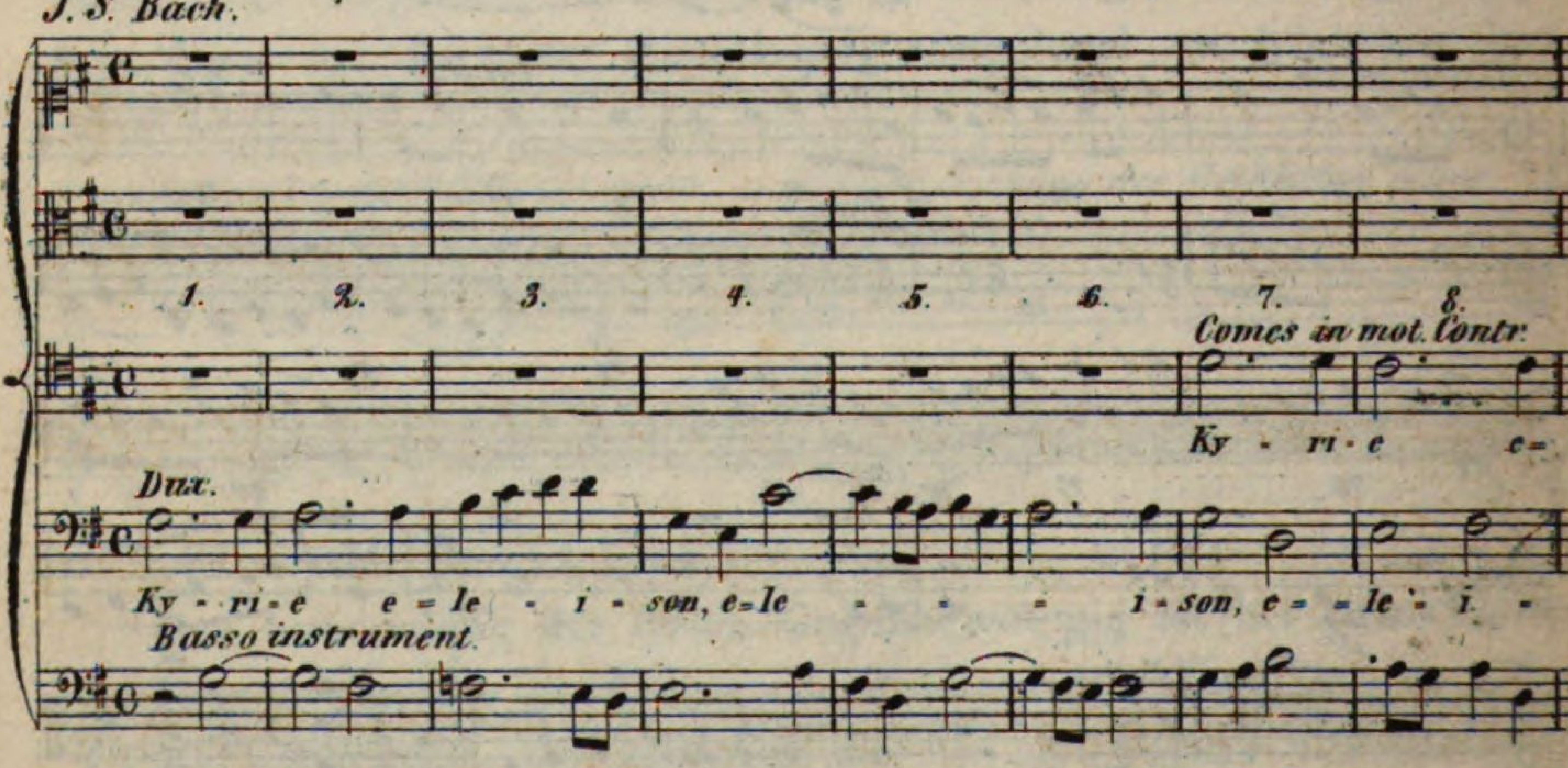


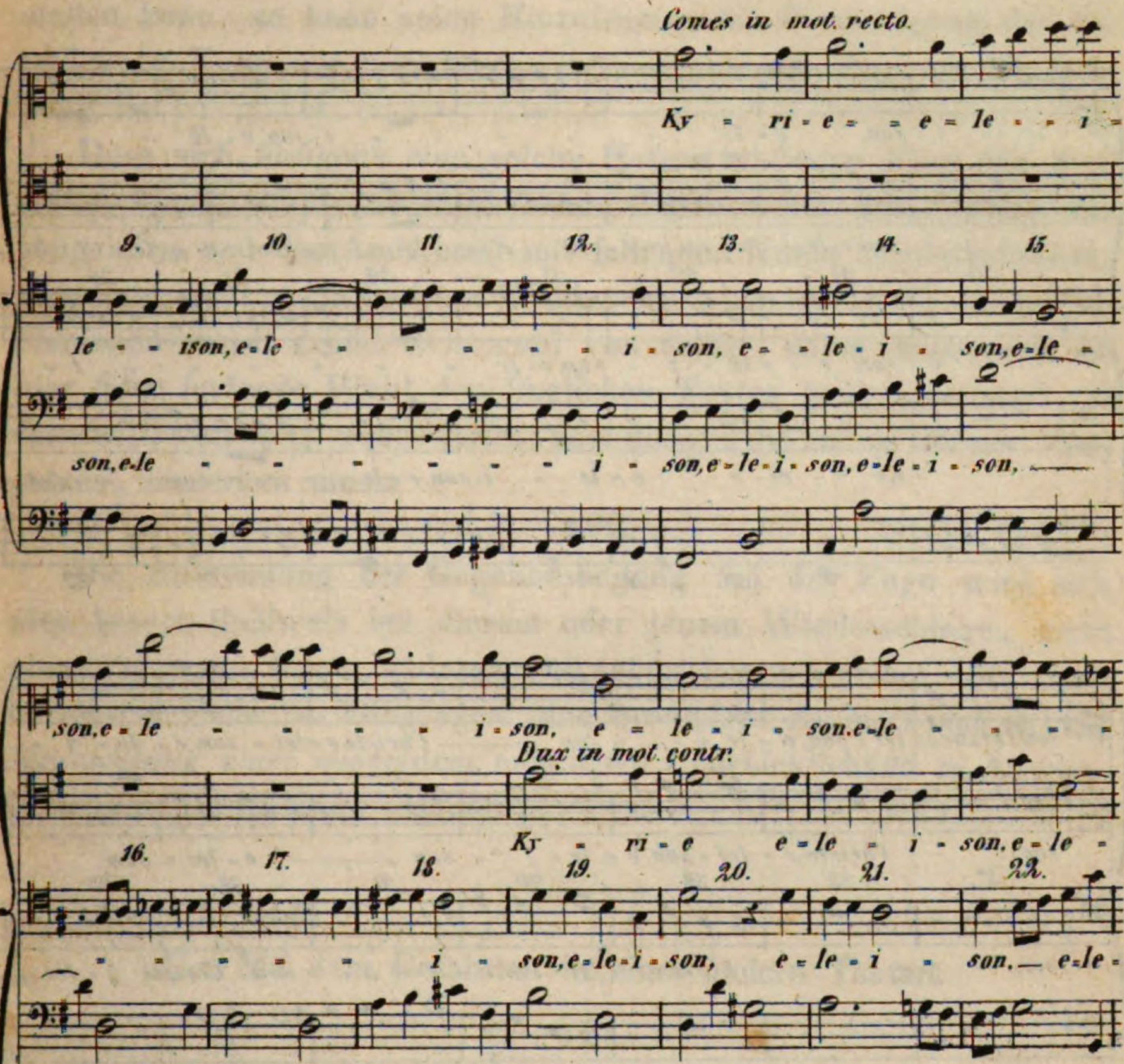
§. 189.

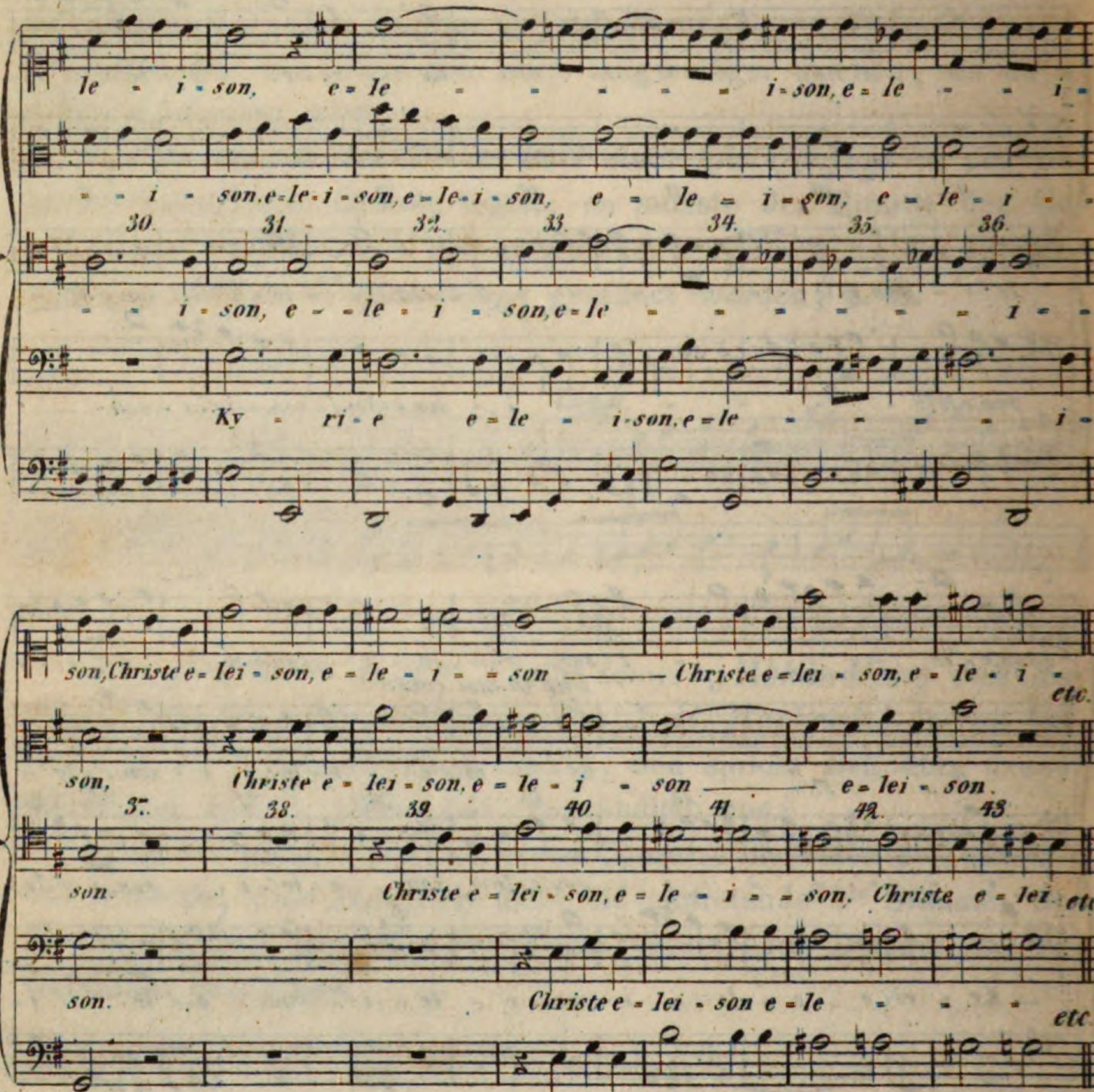
Marpurg theilt im 2ten Theile seiner *„Abhandlung von der Fuge“* tab. 46—50. ein *Kyrie* von *J. S. Bach* mit, dessen Gefährte in der Gegenbewegung eintritt, und spricht sich über dessen Abfassung von S. 136—141. umständlich aus.

Ich theile nachstehend von diesem Tonsatze die ersten 43 Takte mit und bemerke, dass *Marpurg* nicht die eintretende 2te Stimme, den Tenor, sondern den im 13ten Takte eintretenden Diskant als den Gefährten bezeichnet.

J. S. Bach.




Comes in mot. recto
Ky - ri - e - e - le - - i -
9. 10. 11. 12. 13. 14. 15.
le - - ison, e-le - - - - - - i - son, e- - le - i - son, e-le -
son, e-le - - - - - - - i - son, e-le-i-son, e-le-i-son.
son, e - le - - - - - i - son, e - le - i - son. e-le - - - -
Dux in mot. contr.
Ky - ri - e e - le - i - son, e - le -
16. 17. 18. 19. 20. 21. 22.
- - - - - i - son, e-le-i-son, e - le - i - son. e-le-
Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son. e - le - i -
- - - - i - son, e-le-i-son, e-le-i-son Ky - ri - e e -
- - - i - son, e - le - i - son, e-le - - - - - -
23. 24. 25. Dux 26. 27. 28. 29.
- - - - i - son. Kyrie e - le - i - son, e-le - - -
son, e - le - i - son, e - le - - ison.



Marpurg bemerkt: dass der Diskant und Alt von 2 Violinen und der Tenor von der Bratsche in Einklängen begleitet werden, der Instrumentalbass aber sowohl im Anfange als im Verfolge dieses Tonsatzes seinen eigenen Gang habe, und nur stellenweis mit dem Singbass in Einklängen gehe; und ich füge in dieser Beziehung noch die Bemerkung hinzu: dass ein solcher Instrumentalbass hauptsächlich nur zur *Ausfüllung* oder vielmehr zur Ergänzung mancher *Harmonie*, deren Vollständigkeit bei einem so zwangvollen Verfahren nicht überall von den Singstimmen übernommen werden konnte, dient.

Da nun ein so frei und willkürlich zu behandelnder Bass nächst der *harmonischen Nachhilfe* auch überall noch die erforderliche

metrische Gleichheit, da, wo solche ohne ihn fehlen müsste, herstellen kann, so kann seine Hinzufügung die Verfertigung der betreffenden Fuge nur erleichtern, was aber auch ganz in der Ordnung ist.

Dass sich übrigens eine solche Setzart nicht zu einer Singfuge eignet, deren unverändert bleibende Texteswörte das Einemal mit steigenden und das Anderemal mit fallenden Noten begleitet werde, wodurch also ein offenbarer Widerspruch im Ausdruck derselben entstehen muss, ergibt sich wohl von selbst, daher denn auch die hier Statt findende Wahl des fraglichen Textes ganz unpassend erscheint, was ich, unbeschadet des übrigen Werthes dieses Tonsatzes, bemerken muss.

§. 190.

Die Anwendung der Gegenbewegung bei der Fuge wird sich also besser theilweis bei diesem oder jenem Wiederschlage, nicht aber die ganze Fuge hindurch vollziehen lassen, selbst aber noch in diesem Falle bei Singfugen eine besondere Aufmerksamkeit zur Vermeidung einer ausserdem möglichen Unschicklichkeit in Anwendung der Texteswörte erfordern.

C. Mit dem Gefährten in einer andern Taktart.

§. 191.

Um mich hier so kurz als möglich fassen zu können, will ich den Anfang mit ein Paar Sätzen dieser Art, welche ich bereits vor 30—40 Jahren geschrieben habe, hierhersetzen, und mit Bemerkungen begleiten. Das erste Beispiel sey die kleine Fuge aus meinen *poissons d'avril* op. 22.

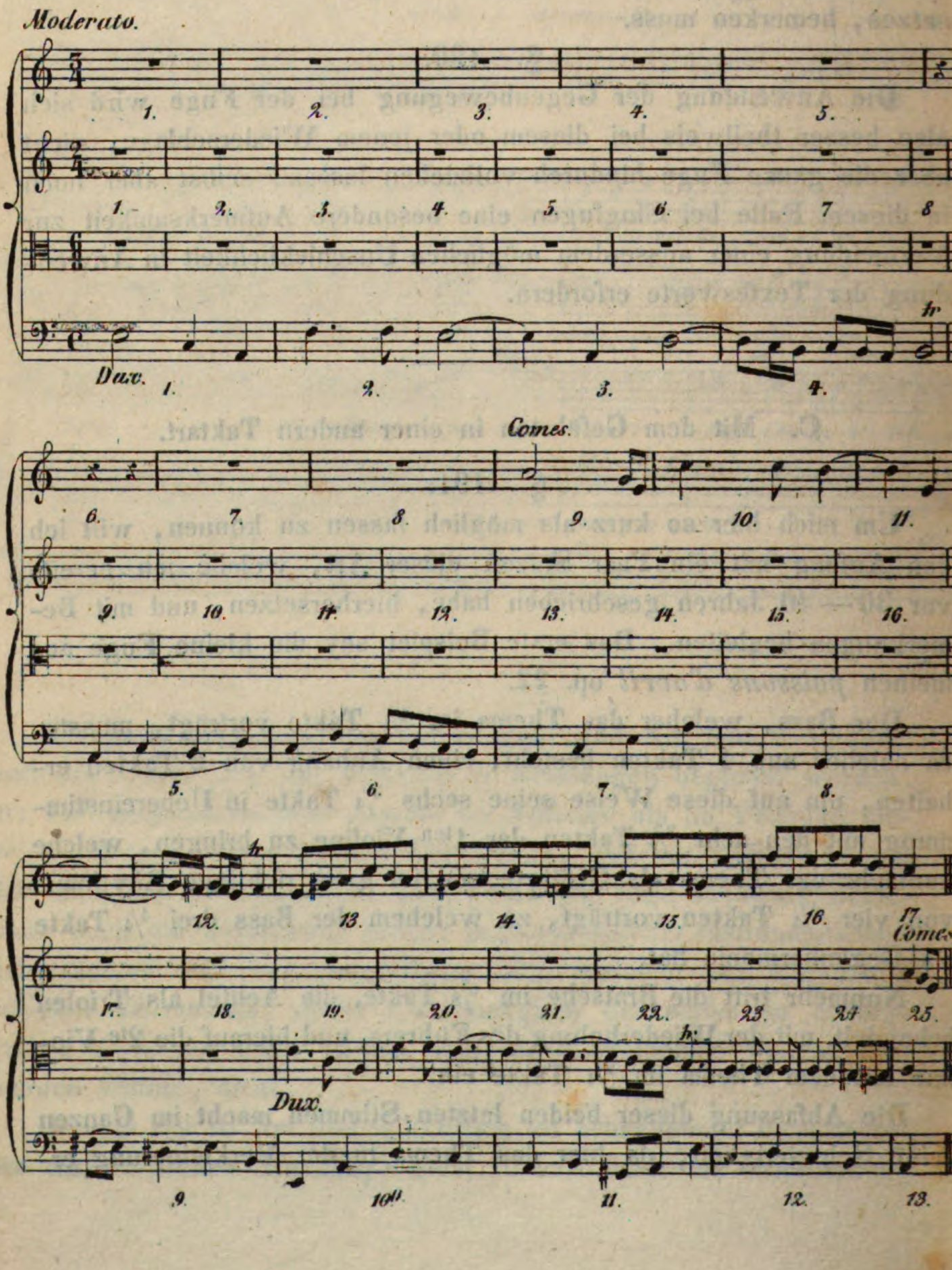
Der Bass, welcher das Thema im $^4/_4$ Takte vorträgt, musste, da solches aus 4 Takten besteht, einen Anhang von 2 Takten erhalten, um auf diese Weise seine sechs $^4/_4$ Takte in Uebereinstimmung mit den acht $^3/_4$ Takten der 1ten Violine zu bringen, welche nunmehr das Thema als Gefährte und im ganz richtigen Rhythmus von vier $^3/_4$ Takten vorträgt, zu welchem der Bass drei $^4/_4$ Takte als Gegenharmonie hat.

Nunmehr tritt die Bratsche im $^6/_8$ Takte, die Achtel als Triolen behandelt, mit der Wiederholung des Führers, und hierauf die 2te Violine mit dem Thema im $^2/_4$ Takte ein.

Die Abfassung dieser beiden letzten Stimmen macht im Ganzen keine Schwierigkeit, da hier das Thema in der Verkleinerung er-

scheint, und je 2 Takte gegen *einen* im Bass zu stehen kommen. Wohl aber musste die Abfassung des Basses und der 1ten Violine immer so geschehen, dass jederzeit die letztere eine rhythmische Ordnung von 4 Takten gegen eine rhythmische Ordnung des Basset von 3 Takten erhalten musste, wodurch es allein nur möglich ward, dass das betreffende Fugenthema seinem $^3/_4$ oder $^4/_4$ Takt-Rhythmus richtig entsprechend, als Führer oder Gefährte eintreten konnte.

Ich notire nachstehend nur den Anfang, werde aber im *Anhange* den ganzen Satz mittheilen.



Das zweite Beispiel sey der vierte Satz meiner 6 Sprichwörter für Singstimmen, op. 32. Nachdem alle 4 Stimmen die Worte: „*Jedem das Seine*“ in 2 Takten des $^4/_4$ Taktes vorgetragen haben, tritt der Bass als Führer mit einem aus 3 Takten bestehenden Fugenthema ein.

Da nun der mit dem *Comes* eintıetende Diskant zum Vortrage seines Themas nicht mehr als 3 Takte einnehmen durfte, so musste er zur Gleichstellung der rhythmischen Ordnung noch einen Takt Anhang erhalten, worauf denn der Tenor mit einer Wiederholung des Gefährten im $^6/_8$ Takte, die Achteln als Triolen behandelt wie im vorigen Beispiel, und hierauf der Alt mit der Wiederholung des Führers nur in der Verkleinerung eintritt.

Hier gilt nun in Ansehung der richtigen Behandlung des $^3/_4$ und $^4/_4$ Takt-Rhythmus dasselbe, was ich bereits beim vorhergehenden Satze bemerkt habe, sowie denn auch die Behandlung des $^2/_4$ und $^6/_8$ Taktes mit derselben Leichtigkeit Statt haben kann.

Der fragliche Satz folgt vollständig im *Anhange* (No. 17.)

§. 192.

Es handelt sich also bei Verfertigung solcher Setzarten stets darum, dass das betreffende Fugenthema als Führer und Gefährte seiner jedesmaligen besonderen Taktart entsprechend, abgefasst erscheint. Ebenso dass, wo diese verschiedenen Taktarten zur Gegenharmonie und zur Zwischenharmonie verwendet erscheinen, dieses der Natur ihrer Taktart gemäss geschehen muss.

Uebrigens eignet sich diese Schreibart, sowie solches auch aus den vorhergehenden 2 Sätzen zu ersehen ist, nur zu einer scherzhaften Composition, daher man denn auch keine weitere Kunstansprüche billigerweise an sie machen kann, solche aber, da meines Wissens vor mir Niemand der Art Sätze geschrieben und sich darüber ausgesprochen hat, hier mit angeführt werden mussten.

D. Mit dem Gefährten in einer andern Tonart.

§. 193.

Ich muss von vorn herein bemerken, dass hier nicht von der Anwendung solcher Fugensätze die Rede seyn kann, in welchen, wie z. B. in der §. 49. von *Reicha* angeführten Fuge, der Führer in A dur, dessen Gefährte aber in C dur eintritt, da beide Tonarten nicht in der erforderlichen verwandtschaftlichen Beziehung zu einander stehen.

Wenn also der Gefährte einer Fuge in einer andern Tonart eintreten soll, so muss dies in einer der *Nebentonarten* der betreffenden Haupttonart geschehen, und da, streng genommen, der Gefährte einer Quintenfuge in dieser Nebentonart der Quinte eintritt, so gehört auch die Quintenfuge unter die hier bezeichnete Rubrik.

Nun würde es zwar angehen, dass bei dem zwischen Tenor und Alt angenommenen Quartenverhältniss der Gefährte eines im Tenor eintretenden Führers das betreffende Fugenthema um eine Quarte höher wiederholte, wenn nicht, wie ich bereits an einem früheren Orte gezeigt habe, zur Eröffnung eines solchen Tonsatzes dessen Transposition in die Quinte sich besser als die in die Quarte eignet, da erstere vorwärts, letztere aber rückwärts führend wirkt.

Mit einer Quartenfuge hätte man also hier nichts weiter zu thun.

Bei einer Fuge, wo der Gefährte in der *Terz* eintreten sollte, müsste ein Stimmenverhältniss gedacht werden, wie dasjenige von Sopran und Mezzo-Sopran, Tenor und Bariton, gewöhnlicher und hoher Alt etc., weil genannte Stimmen in einem solchen Terzenverhältniss zu einander stehen.

Dasselbe Verhältniss würde auch bei einer Fuge, deren Gefährte in der *Unterterz* einträte, Statt finden können.

Da aber sowohl hier, wie auch bei derjenigen Fuge, deren Gefährte in der *Secunde* einträte, das Fugenthema immer aus der Dur- in die Molltonart, oder aus der Moll- in die Durtonart übergehen würde, und hierdurch an seiner deutlichen Auffassung verlieren müsste, so kann ich auch nicht rathen, einen Versuch zu machen, ganze Fugen in dieser Art zu schreiben, sondern nur diesen oder jenen Wiederschlag der Art im Verfolge der Fuge, wenn sich gerade eine schickliche Veranlassung dazu darbietet, anzuwenden, oder ein solches Verfahren mit in die Zwischenharmonie zu verweben.

Uebrigens muss ich wiederholt bemerken, dass ich alle ungewöhnlichen Namen der Fuge [134]), als Secunden-, Terzenfuge etc. nicht sowohl auf die Fuge, als auf den Canon, in seiner ursprünglichen Benennung als Fuge, beziehe.

§. 194.

Eine 4stimmige Fuge für Bass, Tenor, Alt und Diskant behandelt man also stets am besten als Quintenfuge und bringt diejenige Veränderung mit dem Thema derselben, welche aus einer

134) vide §. 9., Anmerk. 2.

Vergrösserung, Verkleinerung oder in die Gegenbewegung zu versetzenden Folge seiner Noten entstehen können, blos bei einzelnen Wiederschlägen an, sowie man denn auch ein solches Verfahren bei der 3- und 2stimmigen, und 5- und mehrstimmigen Fuge beobachten mag.

Da ich nun durch die mitgetheilten Beispiele sattsam bewiesen zu haben glaube, wie inconsequent man bisher mit der Verfertigung einer Fuge verfahren ist, ohne darum aber den ausserdem musikalischen Werth solcher Sätze beeinträchtigen zu wollen, so wünschte ich auch, dass man in Zukunft dasjenige, was die Fuge als solche charakterisirt, und wohin namentlich der Umstand gehört, dass das Thema überall deutlich, sowohl in seiner Eigenschaft als Führer, wie als Gefährte vernommen werde, dass jeder Wiederschlag solches auch als Führer und Gefährte hören und wo möglich stets verschieden gegen den bereits vorhergegangenen Wiederschlag erscheinen lasse, und was Alles hierher gehört, stets im Auge behalten möge.

Wird dann ein Tonsatz dieser Art nicht mehr ausgedehnt, als es die schickliche Abwechslung bei der Durchführung seines Themas erfordert, und jedenfalls lieber zu kurz als zu lang gehalten, so wird auch die Fuge wieder zur besseren Aufnahme kommen, da solche, wenn sie mit eben so viel Talent als Sachkenntniss behandelt erscheint, sich stets frei von dem Einfluss so mancher Lächerlichkeiten des Modegeschmackes halten und ihren Werth als wahres Kunstwerk für immer behaupten wird. —

Anton André's,

grossh. hess. Kapellmeisters

Lehrbuch der Tonsetzkunst.

ERSTER BAND.

Einleitung. Erklärung der Wörter: Musik, Klang, Ton, Noten und Schlüssel. Von den Intervallen. Erklärung der Wörter: Harmonie, Melodie und Contrapunkt. Vom Takte. Von den Pausen.

Harmonielehre Von der wahrscheinlich ersten harmonischen und melodischen Verbindung der Töne. — Von den Tonleitern und Tonarten. Von den Accorden. Von der Bezifferung des Generalbasses — Ueber die Dreiklänge der Dur- und Molltonleiter, so auch über ihre beiden Verwechslungen. Ueber die Anwendung der 3 consonirenden Dreiklänge und ihre Verwechslungen. — Ueber die verschiedenen Fortschreitungen der consonirenden Accorde. Von der harmonischen Cadenz. — Ueber die Dissonanz des Septimenaccordes und seiner Verwechslungen. Ueber den Septnonenaccord, Undecimenaccord und Terzdecimenaccord. Von den Retardations- und Praesonanz-Accorden. — Ueber die durchgehenden Noten und durchgehenden Accorde. Ueber die chromatischen Accorde. Von der enharmonischen Behandlung der Accorde. — Von der Modulation und Ausweichung. Von der drei- und zweistimmigen Behandlung der Accorde. Von der mehrstimmigen Behandlung der Accorde — Ueber die alten Tonartén und Kirchentöne. Ueber den Choral und dessen melodische und harmonische Behandlung. Preis netto fl. **4. 48** kr. oder Rthl. **2⅔**.

ZWEITER BAND.

1. Abtheilung.

Einleitung. Historisch-kritische Bemerkungen.

Lehre des Contrapunktes. Vom einfachen gleichen CP. mit 4 Stimmen. Allgemeine Regeln des 4stimmigen Satzes. Stimmen-Umfang. Melodische und harmonische Stimmführung. Uebungen im CP. mit dem Cantus Firmus im Discant, Alt, Tenor und Bass. Vom einfachen gleichen CP. mit 3 Stimmen — (Regeln u. Uebungen). Mit 2 Stimmen — (Regeln u. Uebungen). Vom einfachen ungleichen CP. mit 2 Stimmen - (Satzregeln u. Uebungen) mit 3 Stimmen - mit 4 Stimmen. Vom doppelten CP. der Octave (Satzregeln u. Uebungen) der Decime - der Duodecime. Vom 3- 4- u. mehrfach doppelten CP. — Regeln u. Beispiele. Ueber die Anwendung des CP. bei'm mehrstimmigen Satze. Preis netto fl. **3. 36** kr. oder Rthl. **2**.

2. Abtheilung.

Einleitung. Kritische Bemerkungen. Vorläufige Beschreibung der verschiedenen Arten von Canons.

Lehre der Nachahmung. Ueber die contrapunctische Behandlung der Nachahmung. Ueber die harmonische Grundlage einer Nachahmung. Ueber die Anwendung des 2stimmigen Satzes bei'm Canon. Ueber die Verfertigung eines freien und strengen Canons, nebst Beispielen. Ueber die Notirung eines Canons in einer Notenzeile. Ueber die Anwendung des 3stimmigen Satzes bei'm Canon — des 4stimmigen Satzes. Ueber die Abfassung besonderer Arten von Canons mit einer Begleitungsstimme, in der Vergrösserung — und Verkleinerung, in der freien und strengen Gegenbewegung u. s. w. Zirkel-Canon. Ueber den Räthsel-Canon. Ueber den Doppel-Canon. Ueber die Anwendung von mehr als vier Stimmen bei'm Canon.

Preis netto fl. **4. 48** kr. oder Rthl. **2⅔**

Binnen Kurzem erscheint:

3. Abtheilung.

Einleitung. Bemerkungen über das Alter der Fuge und deren frühere und gegenwärtige Beschaffenheit etc.

Lehre der Fuge. Von den 5 Haupttheilen einer 4stimmigen Fuge. Führer, Gefährte, Gegenharmonie, Wiederschlag u Zwischenharmonie. Von der 3stimmigen Fuge Ueber die hierbei anzuwendenden Stimmen und deren Eintritt als Führer und Gefährte bei'm 1. Wiederschlage Ueber die Einrichtung der folgenden Wiederschläge. Von der 2stimmigen Fuge. Von der 5- u. mehrstimmigen Einrichtung einer Fuge. Von der Doppel-Fuge. Ueber die Verbindung zweier Fugen zu einer Doppel-Fuge. Ueber die Einrichtung einer Doppel-Fuge für 2 Chöre. Von der Vocal- und Instrumental-Fuge. Ueber die Abfassung einer Fuge für Singstimmen allein. Ueber die Abfassung einer Sing-Fuge mit Orchesterbegleitung Ueber die Orchester-Fuge — Quintett- und Quartett-Fuge — Orgel-Fuge — Klavier-Fuge. Ueber die Abfassung besonderer Arten der Fuge.

Preis (mit dem **Portrait** des Verfassers) netto fl. **5. 24** kr. oder Rthl. **3.**

Jeder Band und jede Abtheilung bildet ein für sich abgeschlossenes Ganze und kann einzeln zu dem beigesetzten Preise bezogen werden.

Je mehr in unserer Zeit der Sinn und Geschmack für Musik sich unter allen Ständen verbreitet, um so fühlbarer wird demjenigen, welcher sich nicht blos mit dem oberflächlichen Genuss begnügen, sondern tiefer in diese Kunst eindringen will, das Bedürfniss, ein Lehrbuch zu besitzen, nach welchem er das Wissenschaftliche in der Musik erforschen und so sich über den Standpunkt der Dilettanten erhebend, einen klaren Ueberblick über das ganze Gebiet der Töne erlangen kann.

Zwar hat man schon von verschiedenen Schriftstellern eine Menge derartiger Lehrbücher, aber keiner gab bis jetzt so deutlich und bestimmt ausgesprochene Regeln, wie sie der Verfasser in diesem Werk uns vorlegt und zugleich mit vielen zweckmässigen Beispielen unterstützt. Derselbe war dazu um so mehr im Stande, als er schon von frühester Jugend an die Musik praktisch ausübte, selbst sehr viele Compositionen schrieb und besonders dem Studium der Musik-Theorie sich mit dem grössten Eifer und Ausdauer widmete.

In dem hier angezeigten Werk legte er nun den Schatz seiner reichen Erfahrung nieder und bietet dadurch dem talentvollen Kunstjünger, welcher in gleichem Streben begriffen ist, einen sicheren, festen Leitfaden, um die zahlreichen Klippen zu vermeiden, welche sich gerade auf dem Gebiet der Ton s e t z kunst ihm entgegenstellen. Wie sorgsam und ausführlich der Verfasser dabei zu Werk gegangen, davon giebt obiges gedrängte Inhaltsverzeichniss den besten Beweis.

Mit gleicher Sorgfalt war er beschäftigt, die technische Herausgabe seines Werks, welches seit etwa 8 — 10 Jahren im Manuscript beendigt ist, selbst zu überwachen, und widmete er die letzten Jahre seines Lebens beinahe nur diesem Zwecke allein, indem er mit grosser Gewissenhaftigkeit noch Zusätze, Anmerkungen und Aenderungen selbst besorgte.

So wurde die hier neu angezeigte, den Schluss des zweiten Bandes bildende

Lehre der Fuge

noch unter den Augen des Verfassers im Druck beendet und nur die Schwierigkeit, die Notenbeispiele richtig und correct in den Text zu drucken, hielt das Erscheinen derselben bis jetzt auf.

Indem wir nun alle Musikfreunde auf dieses Werk aufmerksam machen, laden wir zu recht zahlreicher Abnahme ein, indem nur dadurch es möglich wird, den Preis so billig zu stellen.

Offenbach im Juli 1843. ***Joh. André.***

W. A. MOZART'S

Sonaten für Pianoforte & Violine.

Neue Ausgabe (in Partitur u. Stimmen)

zu sehr billigem Preisse

bei *Joh. André* in Offenbach am Main.

Mozart's Sonaten für Pianoforte & Violine gehören, nach dem Urtheil aller Kenner, zu den besten seiner Compositionen, und sind durch leichte Ausführbarkeit auch für minder geübte Spieler sehr dankbar. Die gegenwärtige billige Ausgabe, die einzige, in welcher **die Klavierstimme als Partitur** gedruckt ist, wird daher vielen Musikliebhabern doppelt willkommen sein, da sie zugleich zum Studium benutzt werden kann. Für correcte und schöne Ausstattung bürgen meine neue Ausgaben von Mozart's und Beethoven's Klavierwerken, so wie der Umstand, dass ich die meisten Nummern **nach den Original-Manuscripten** herausgebe.

Das Ganze erscheint in 6 Lieferungen, in Zwischenräumen von 2—3 Monaten. — Einzelne Lieferungen werden nicht abgegeben.

Offenbach im Juli 1843. *Joh. André.*

Erste Lieferung.

1te	Sonate für Pf. & V.	B dur	Subscriptions-		
2te	do. „ „ „ „	A dur	Preis	fl. 1. 52.	Rthl. 1. 2 Sgr.

Zweite Lieferung

3te	do. „ „ „ „	F dur			
4te	do. „ „ „ „	B dur	do.	„ 1. 52.	„ 1 2 „

Dritte Lieferung.

5te	do. „ „ „ „	Es dur			
6te	do. „ „ „ „	F dur	do.	„ 1. 52.	„ 1. 2 „
7te	do. „ „ „ „	G dur			

Vierte Lieferung.

8te	do. „ „ „ „	A dur			
9te	do. „ „ „ „	C dur	do.	„ 1. 52.	„ 1. 2 „
10te	do. „ „ „ „	D dur			

Fünfte Lieferung.

11te	do. „ „ „ „	E moll			
12te	do. „ „ „ „	Es dur	do.	„ 1. 52.	„ 1. 2 „
13te	do. „ „ „ „	G dur			

Sechste Lieferung.

14te	do. „ „ „ „	F dur			
15te	do. „ „ „ „	C dur	do.	„ 2. 20.	„ 1. 10 „
16te	do. „ „ „ „	Es dur			
17te	do. „ „ „ „	C dur			

100 Bogen à 7 kr. oder 2 Sgr. fl. 11. 40. Rthl. 6. 20 Sgr.

Haupttitel und thematisches Inhaltsverzeichniss werden mit der 6ten Lieferung gratis ausgegeben.

Bestellungen nimmt an:

Auf Subscription.

L. van BEETHOVEN'S TRIOS

für Pianoforte, Violine & Violoncelle,

nebst dem Quintett Opus 16

für Pianoforte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott,

oder auch als Quartett für Pf. V. A. & Vlle.

Neue Ausgabe in Partitur und Stimmen.

Die im Laufe dieses Winters erfolgte Herausgabe der *Beethoven*'schen Sonaten für Pianoforte & Violine, veranlasste bei vielen Subscribenten den Wunsch, des grossen Meisters Trio's in gleicher Ausgabe zu besitzen. Diesem Wunsche wird durch die hier angezeigte Ausgabe entsprochen, welche alle Vorzüge der binnen Kurzem beendigten Sammlung der Pianoforte-Duetten enthalten soll, nämlich:

1) Die Pianoforte-Stimme wird zugleich als Partitur gedruckt.

2) Die begleitenden Stimmen werden jedoch besonders gedruckt beigegeben.

3) Der Stich wird sehr deutlich und correct, Druck und Papier ganz ebenso, wie die bereits erschienenen Lieferungen der Duos.

4) Der Preis wird sehr billig (zu 7 kr. oder 2 Sgr. pr. Bogen) gestellt, so dass die ganze Sammlung, welche nach dem Ladenpreis fl. 40 bis fl. 45 kosten würde, in unserer Ausgabe nur fl. 16. 48 kr. oder Rthlr. 9. 18 Sgr. kostet, wobei die verehrlichen Subscribenten am Schlusse einen Haupttitel und ein thematisches Inhaltsverzeichniss gratis erhalten.

Alle 2 bis 3 Monate erscheint eine Lieferung. Jede Lieferung wird erst bei Empfang bezahlt; doch werden einzelne nicht abgegeben.

Offenbach a. M. im Juli 1843.

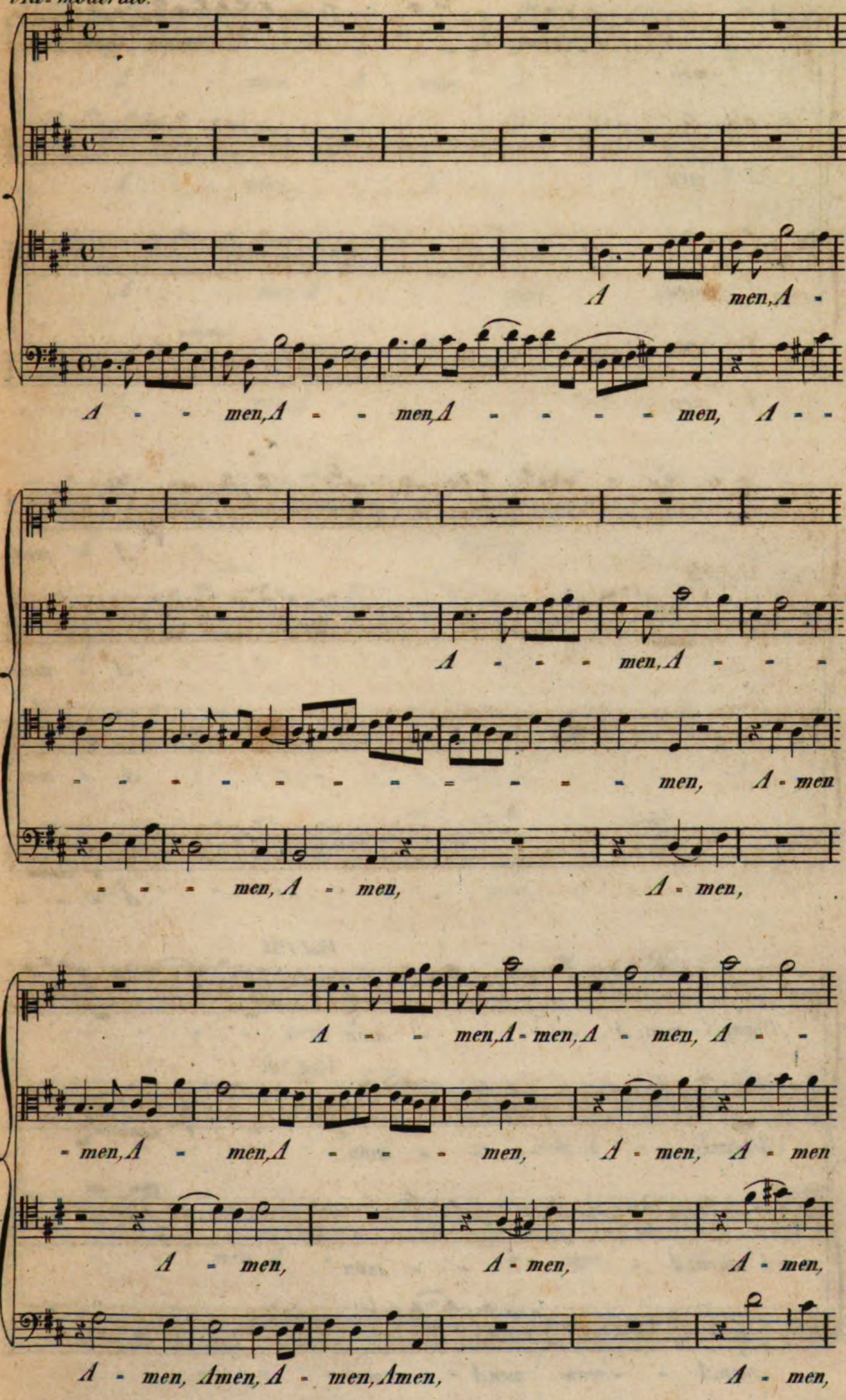
Joh. André.

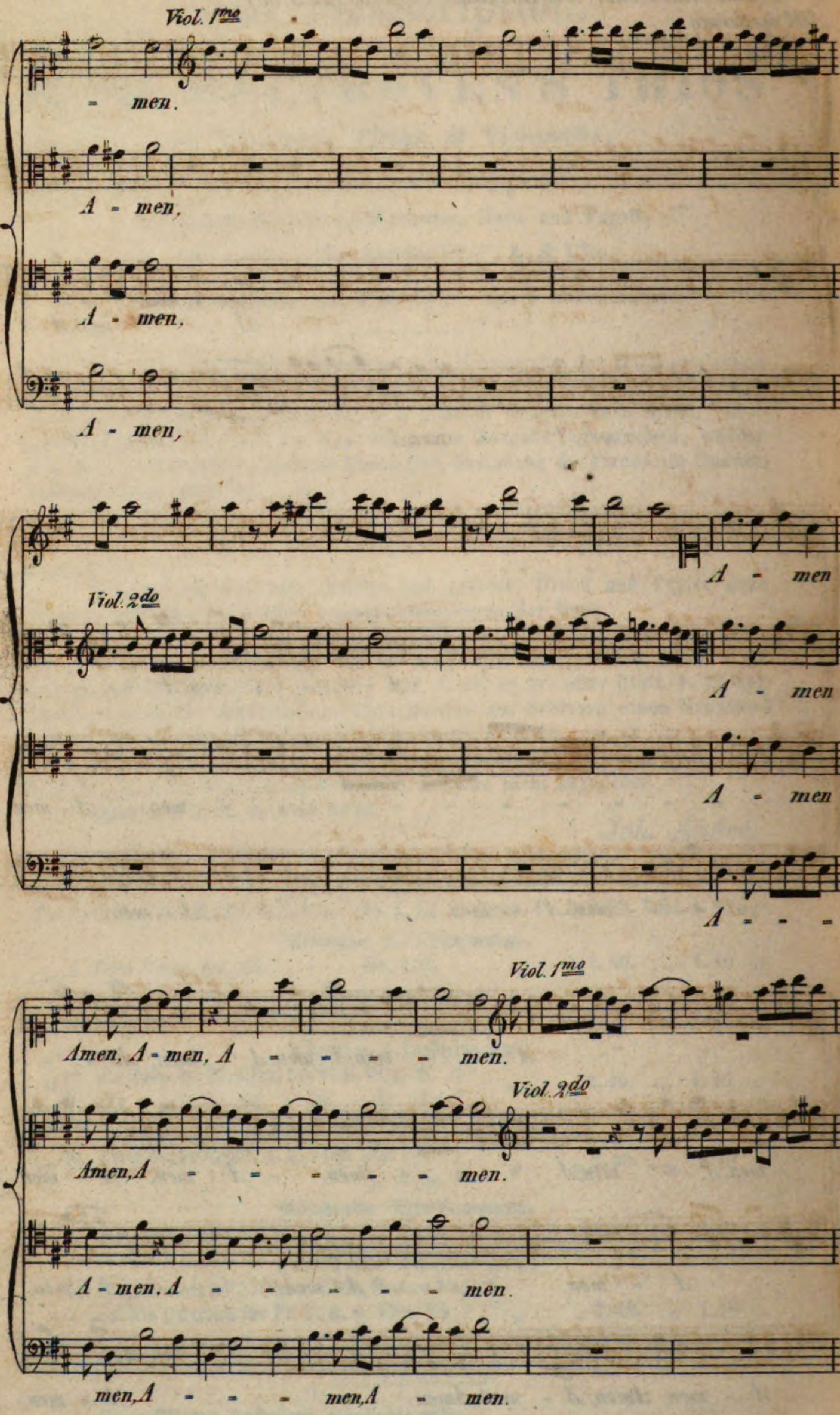
	Erste Lieferung.		
Op. 1.	Drei Trios für Pf. V. u. Vlle. No. 1. Es.	Subscr.-Pr. fl. 2. 20.	Rthl. 1. 10 Sgr.
	Zweite Lieferung.		
„ 1.	Drei Trios für do. . . . No. 2. G.	„ „ 2. 20.	„ 1. 10 „
	Dritte Lieferung.		
„ 1.	Drei Trios für do. . . . No. 3. C moll	„ „ 2. 20.	„ 1. 10 „
	Vierte Lieferung.		
„ 11. „ 38.	Ein Trio für Pf. Clar. od. V. u. Vlle. B do. do. do. do. do. Es	„ „ 2. 20.	„ 1. 10 „
	Fünfte Lieferung.		
„ 70.	Zwei Trios für Pf. V. u. Vlle. No. 1. D „ 2. Es	„ „ 2. 20.	„ 1. 10 „
	Sechste Lieferung.		
„ 97.	Ein Trio für do. B	„ „ 2. 20.	„ 1. 10 „
	Siebente Lieferung.		
16.	Ein Quintett f. Pf., Oboe, Clar., Horn u. Fagott od. als Quartett für Pf. V. A. u. Vlle, Es	„ „ 2. 48.	„ 1. 18 „
	circa 144 Bogen à 7 kr. oder 2 Sgr.	fl. 16. 48.	Rthl. 9. 18 Sgr.

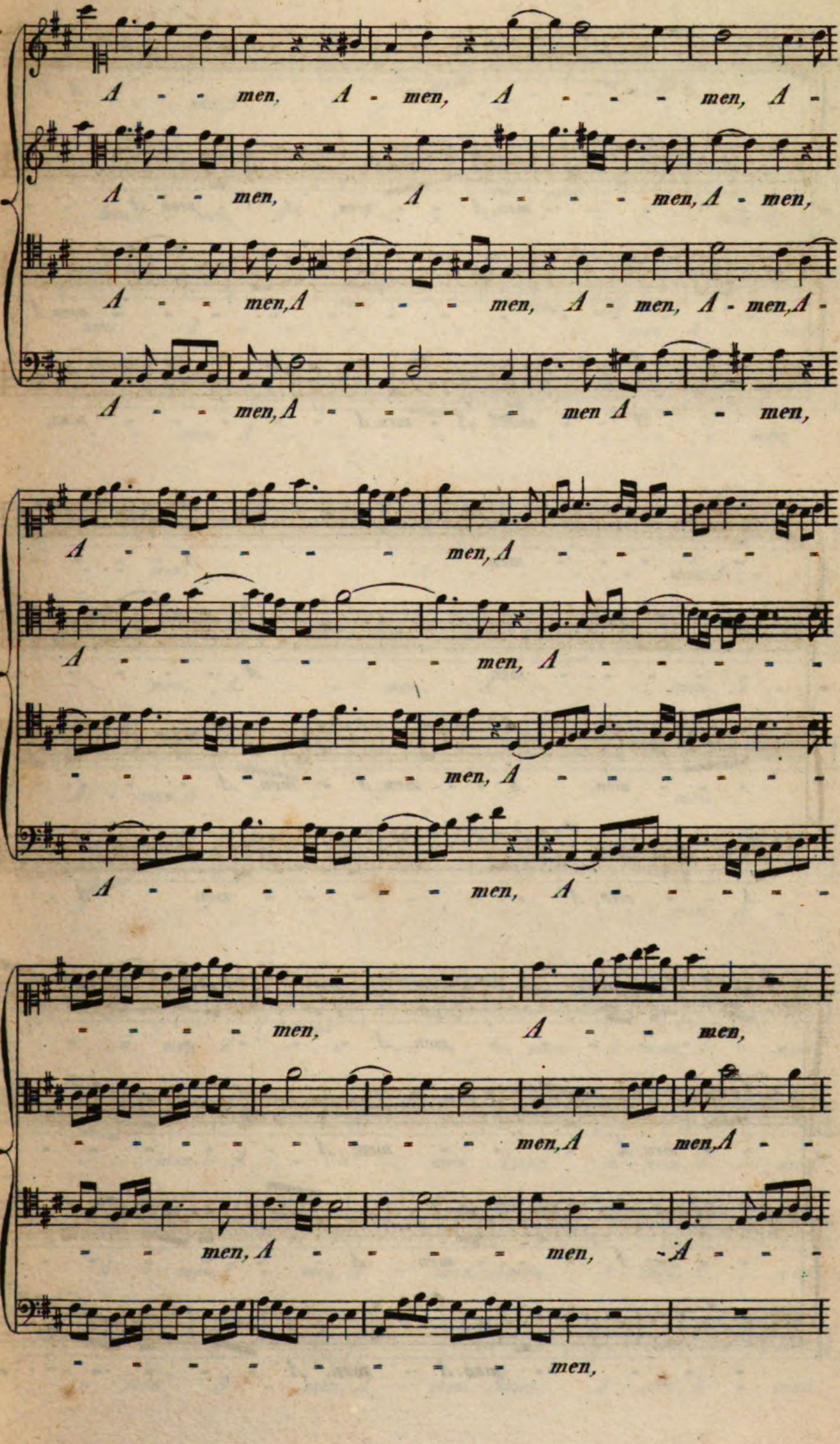
Zu gefälligen Aufträgen empfiehlt sich:

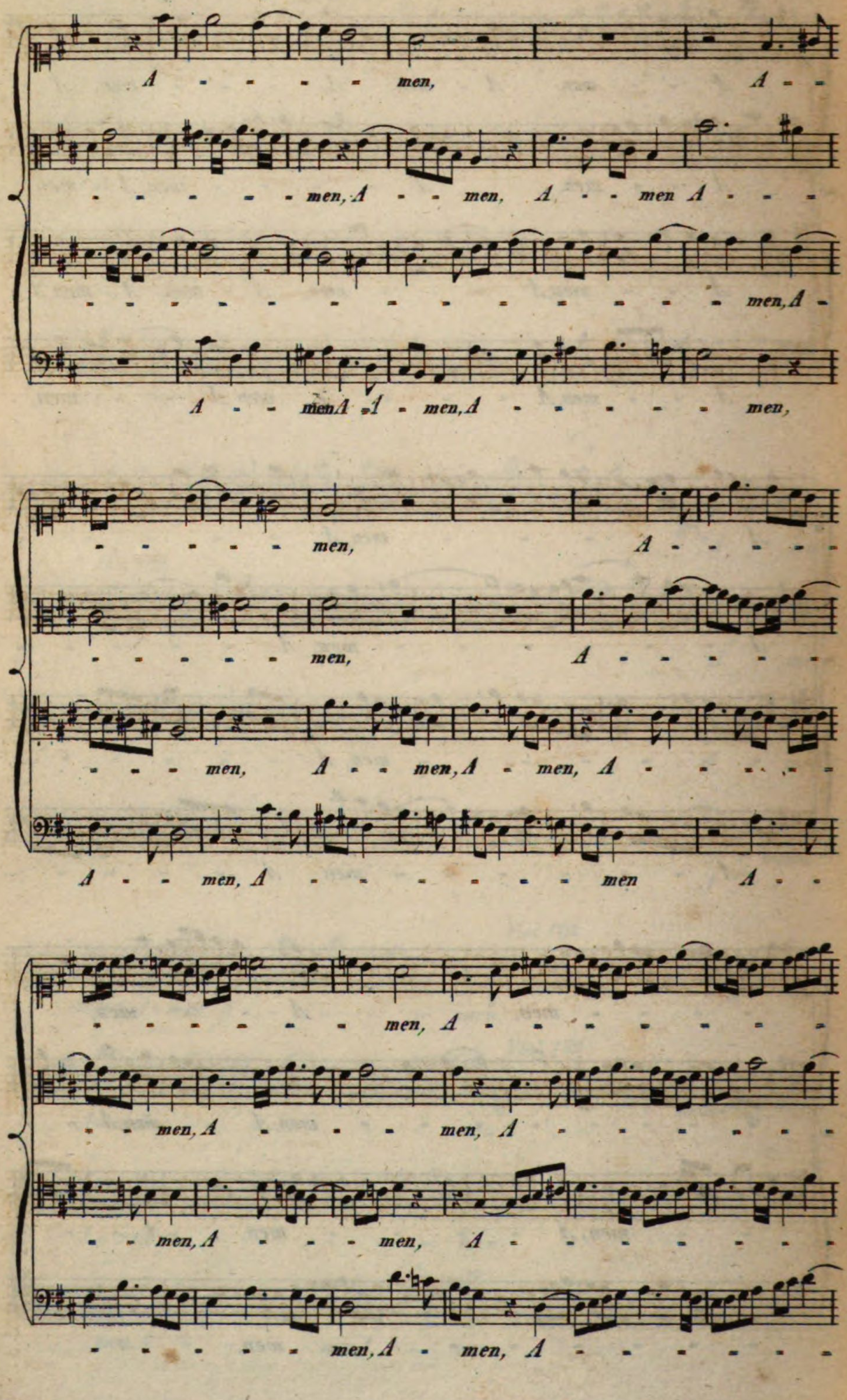
N° 1. *Das Amen Chor aus Haendel's Messias. (zu S. 50)*


All° moderato.




Viol. 1mo
- men.
A - men,
A - men,
A - men,
Viol. 2do
A - men
A - men
A - men
A - - -
Viol. 1mo
Amen, A - men, A - - - - - men.
Viol. 2do
Amen, A - - - - - - men.
A - men, A - - - - - - men.
men, A - - - men, A - men.

A - - men, A - men, A - - - - men, A -
A - - men, A - - - - - - men, A - men,
A - - men, A - - - men, A - men, A - men, A -
A - - men, A - - - - - men A - - men,
A - - - - - - - men, A - - - - - -
A - - - - - - - - men, A - - - - - -
- - - - - - - - - men, A - - - - - - -
A - - - - - - - men, A - - - - - -
- - - - - men, A - - men,
- - - - - - - - - - men, A - men, A - -
- - men, A - - - - - men, - A - - -
- - - - - - - - - men,

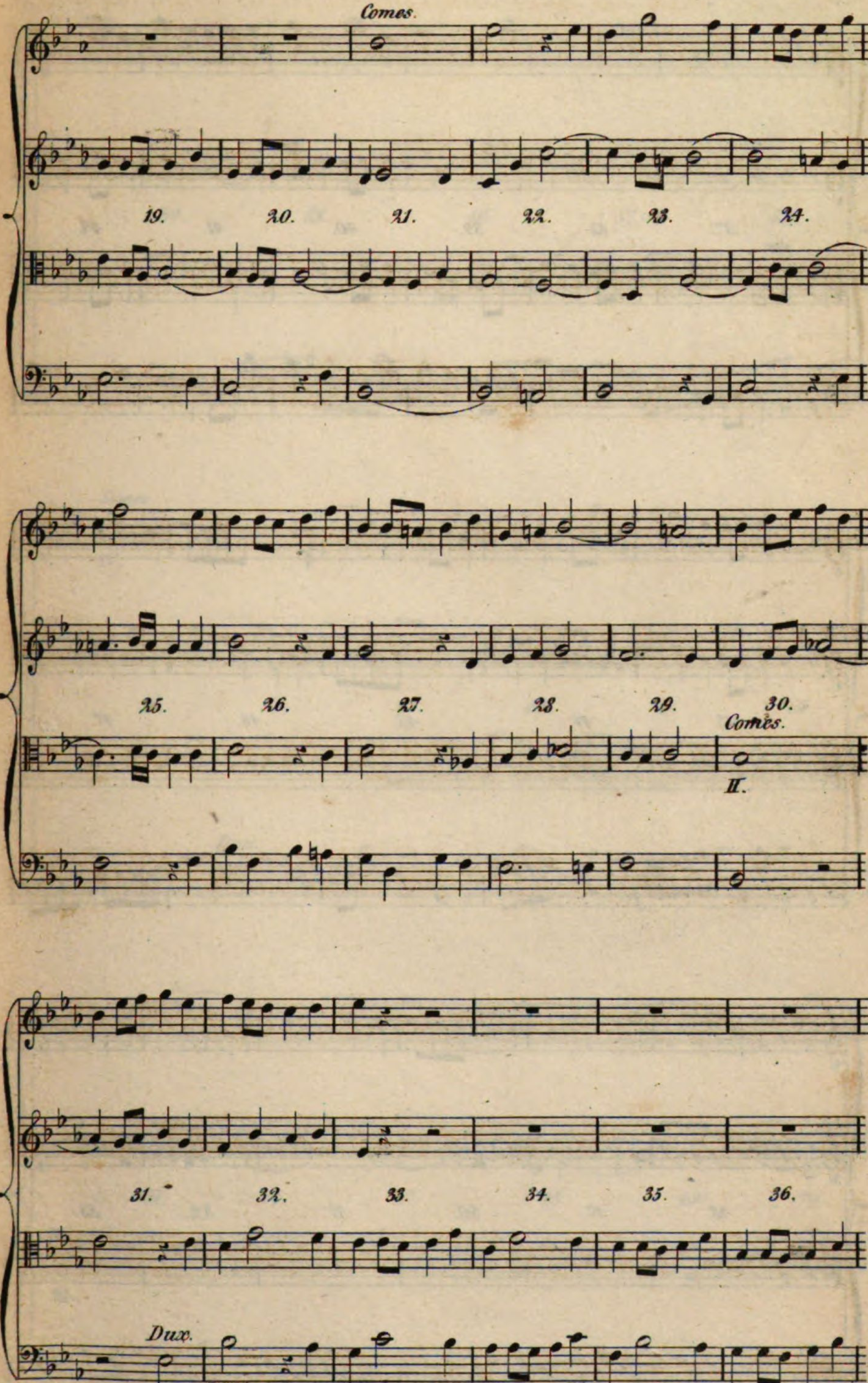

A - - - - - men, A - -
- - - - - - men, A - - men, A - - men A - - - -
- - - - - - - - - - - - - - - - men, A -
A - - men A - A - men, A - - - - - - - men,
- - - - - - men, A - - - - - -
- - - - - - men, A - - - - - -
- - - men, A - - men, A - men, A - - - - -
A - - men, A - - - - - - - men A - -
- - - - - - - men, A - - - - - - - -
- - men, A - - - - men, A - - - - - - -
- - men, A - - - - men, A - - - - - - - -
- - - - - - - men, A - men, A - - - - - - -

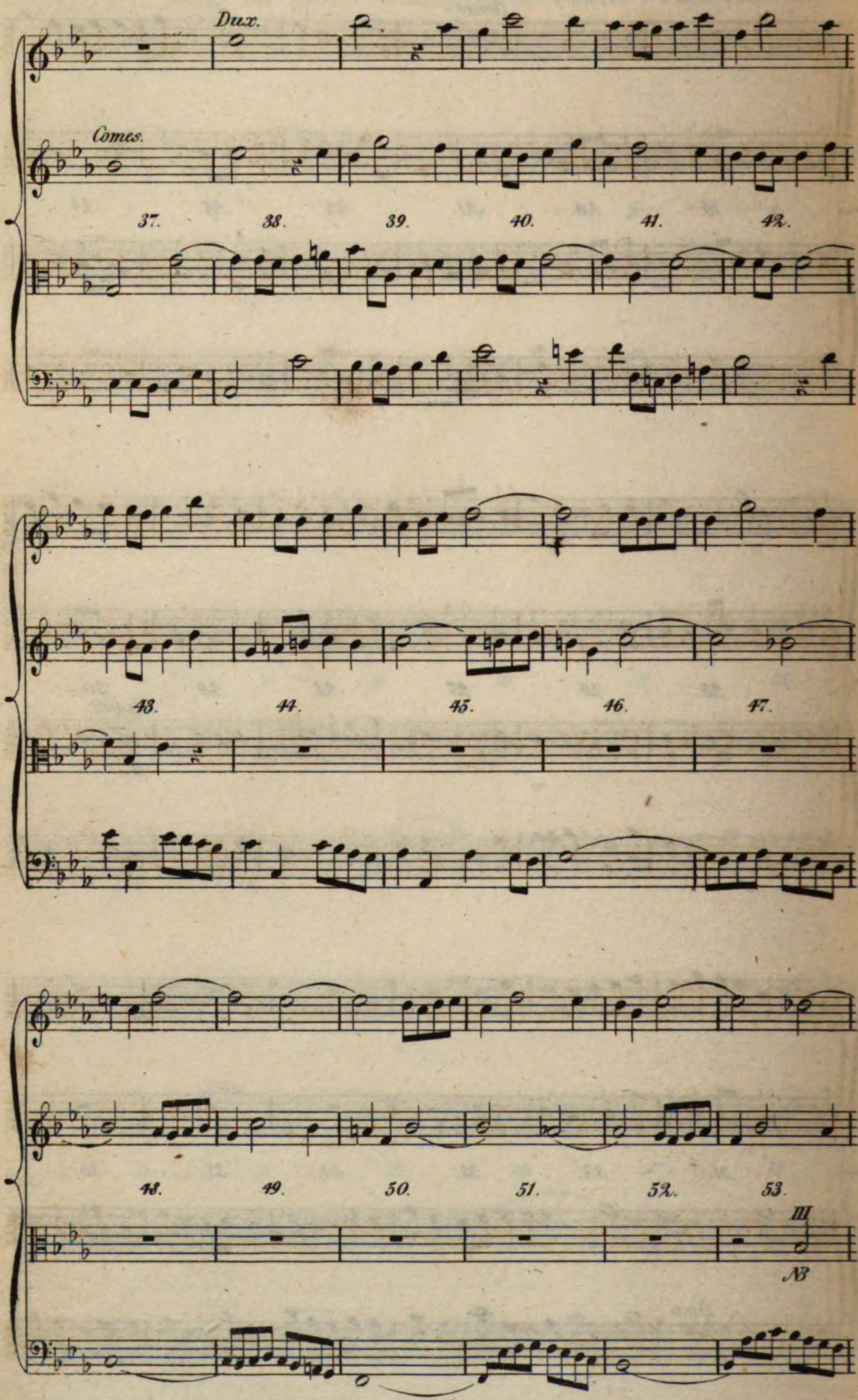

- - - men, A - - - - - - - - - - - - - - - - -
- men, A - men, A - - - - - - - - - men, A - -
men, A - - - - - - - - - men, A - men,
- - men, A - - - - - - - - - - - - - men,
- - men, A - - - - men, A - - -
- men, A - - men, A - - - men, A - -
A - men, A - - - - - - - - - - men,
A - - - - - - - - - - - men, A - -
Adagio.
- - men, A - - - - - - men, A - men, A - men!
- - men, A - - - men, Amen, A - men, A - men!
A - men, A - men, A - men, Amen, A - men, A - men!
- men, A - men, A - men, Amen, A - men, A - men!

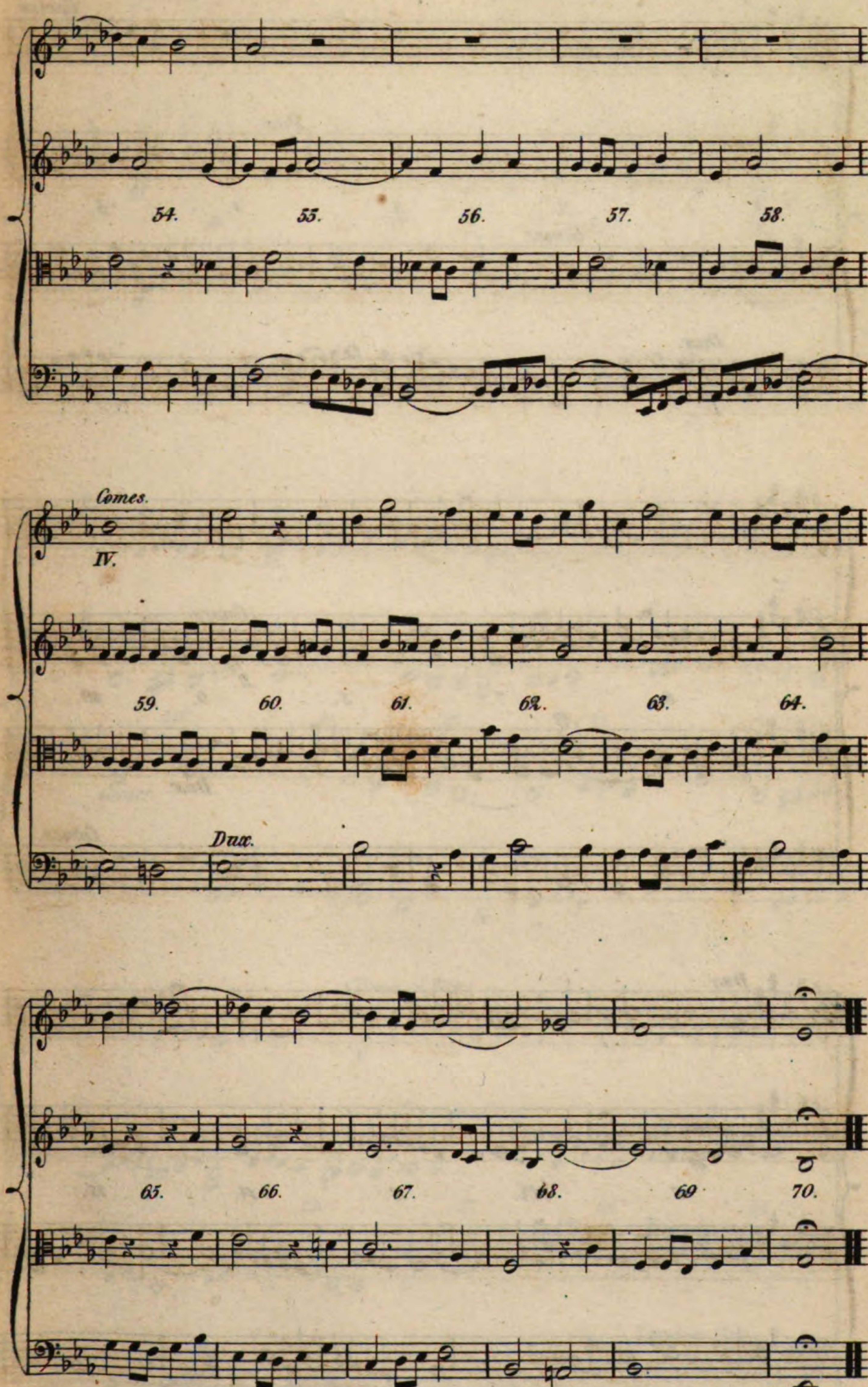
№ 2.

Fuge v. J. S. Bach aus dessen wohltemperirtem Clavier 1. Theil. (zu S. 111.)

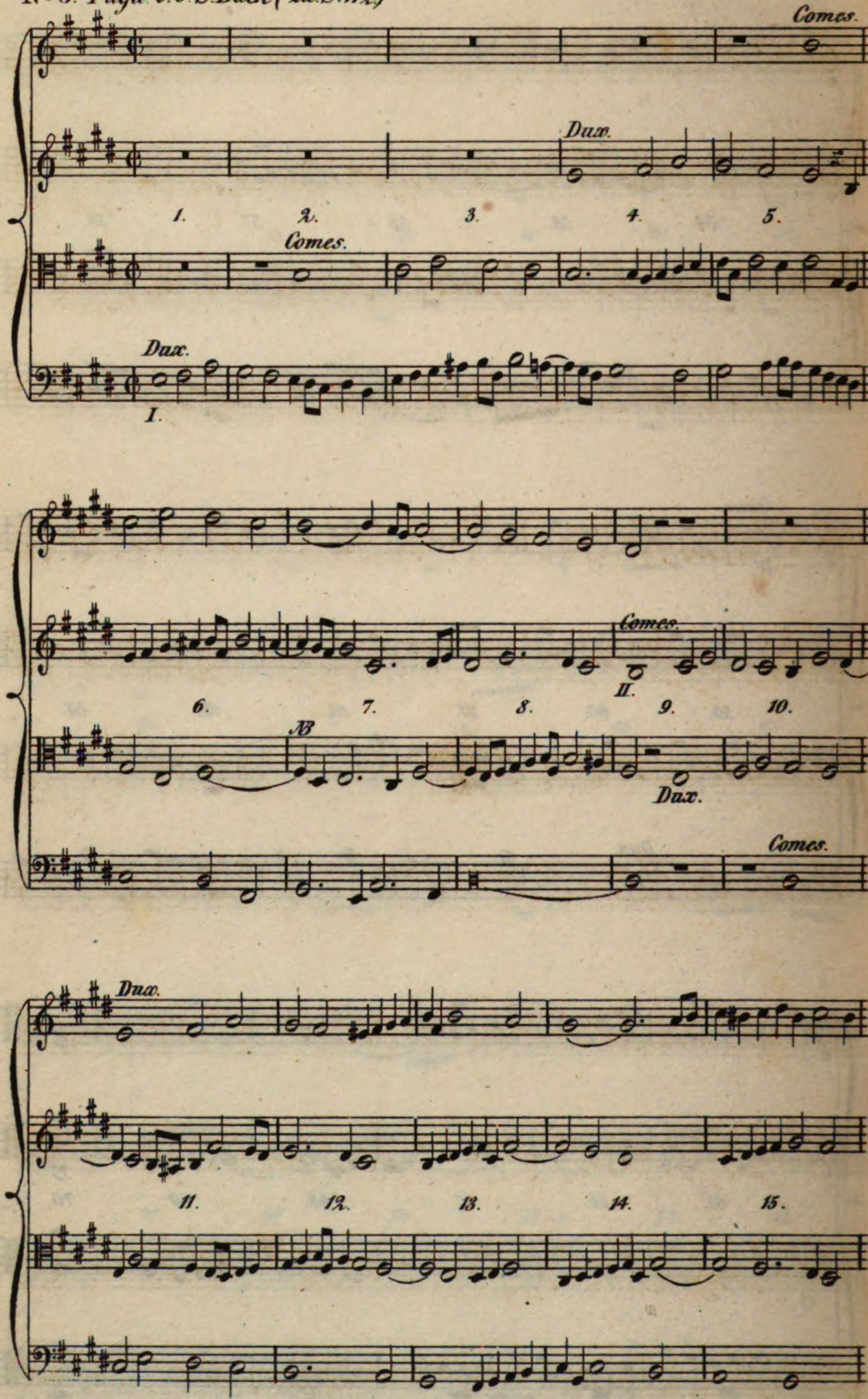


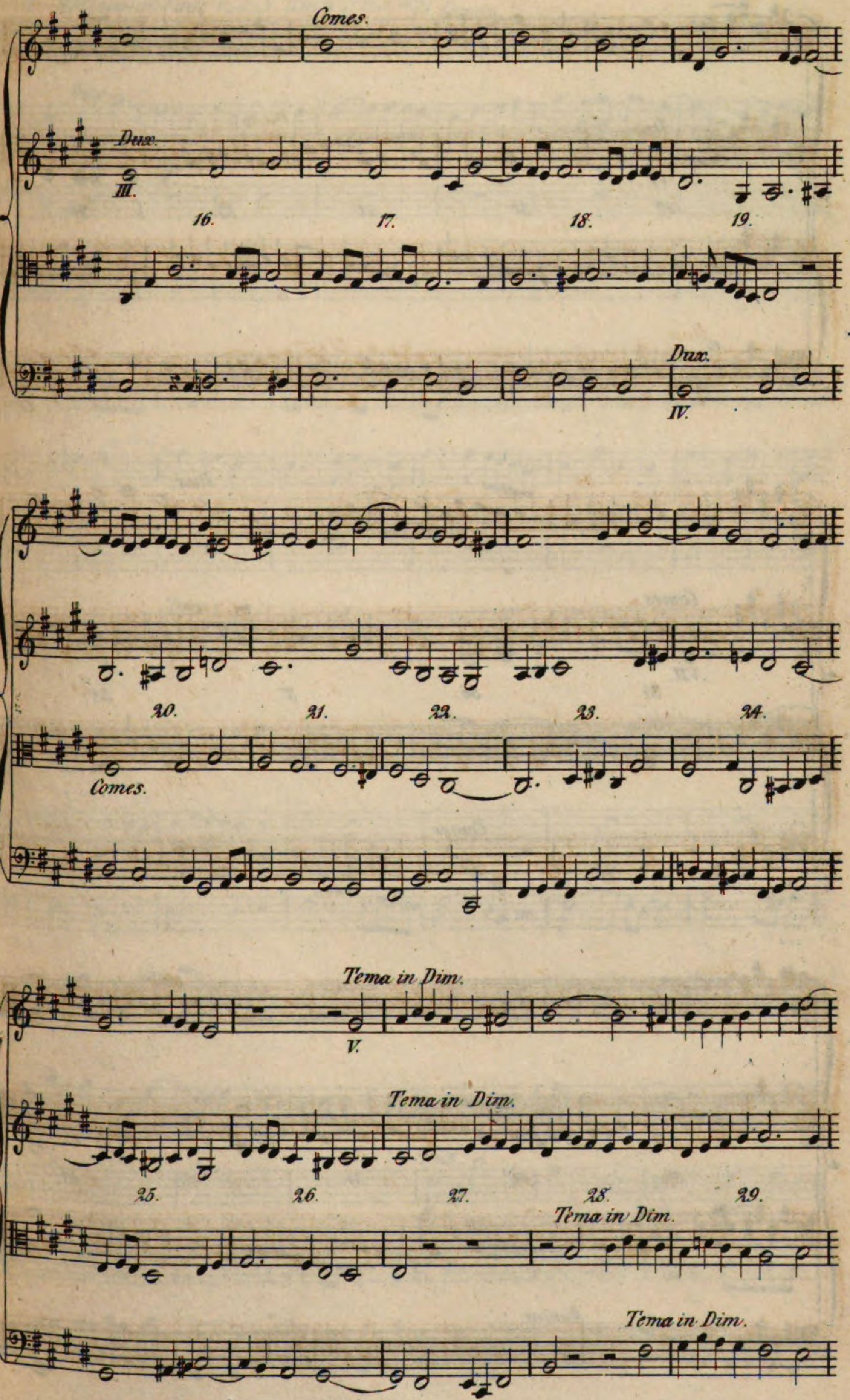

Comes.
19.
20.
21.
22.
23.
24.
25.
26.
27.
28.
29.
30.
Comes.
II.
31.
32.
33.
34.
35.
36.
Dux.

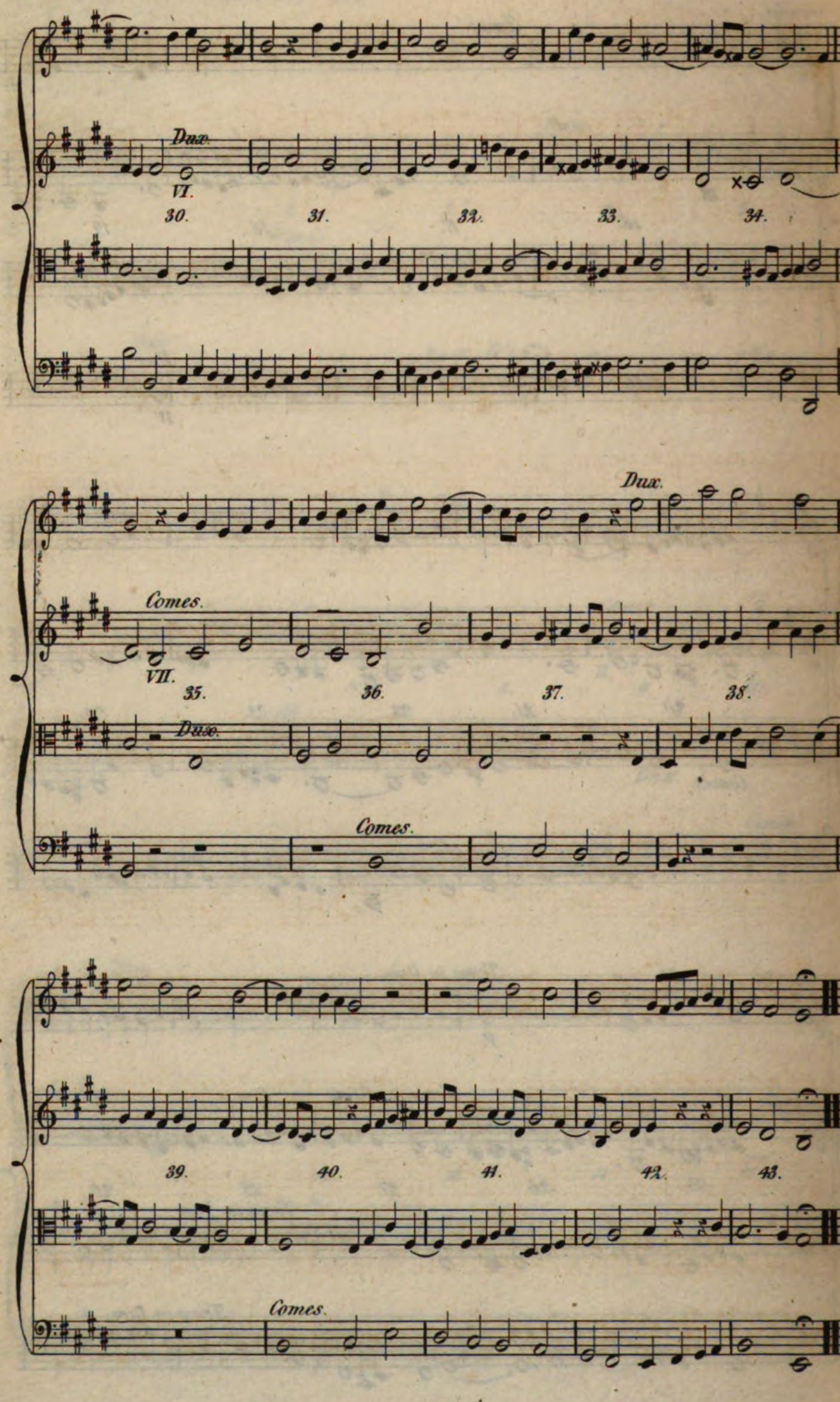

Dux.
Comes.
37.
38.
39.
40.
41.
42.
43.
44.
45.
46.
47.
48.
49.
50.
51.
52.
53.
III
NB


54. 55. 56. 57. 58.
Comes.
IV.
59. 60. 61. 62. 63. 64.
Dux.
65. 66. 67. 68. 69 70.

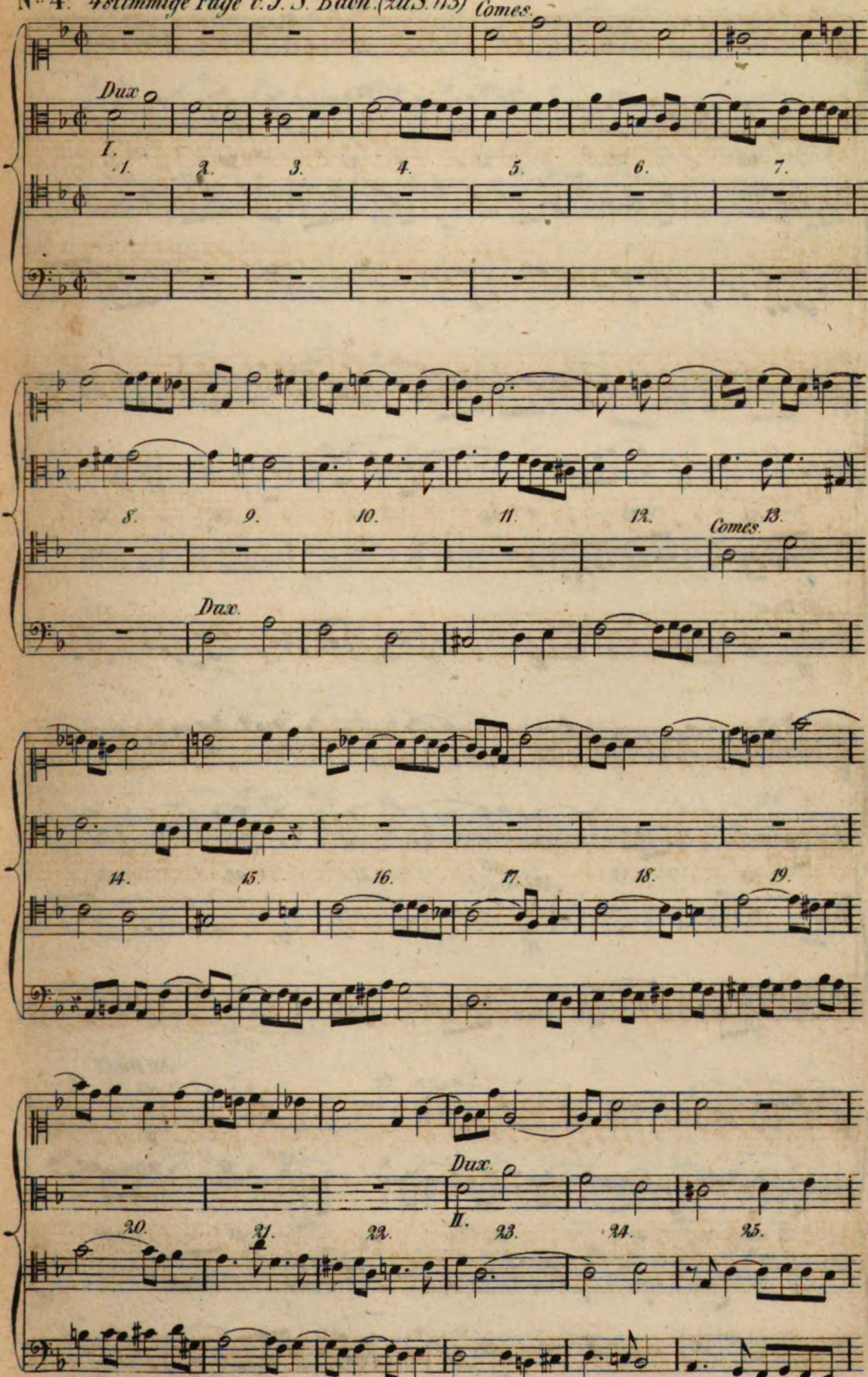
Nº 3. *Fuga v. J. S. Bach (zu S. 112.)*

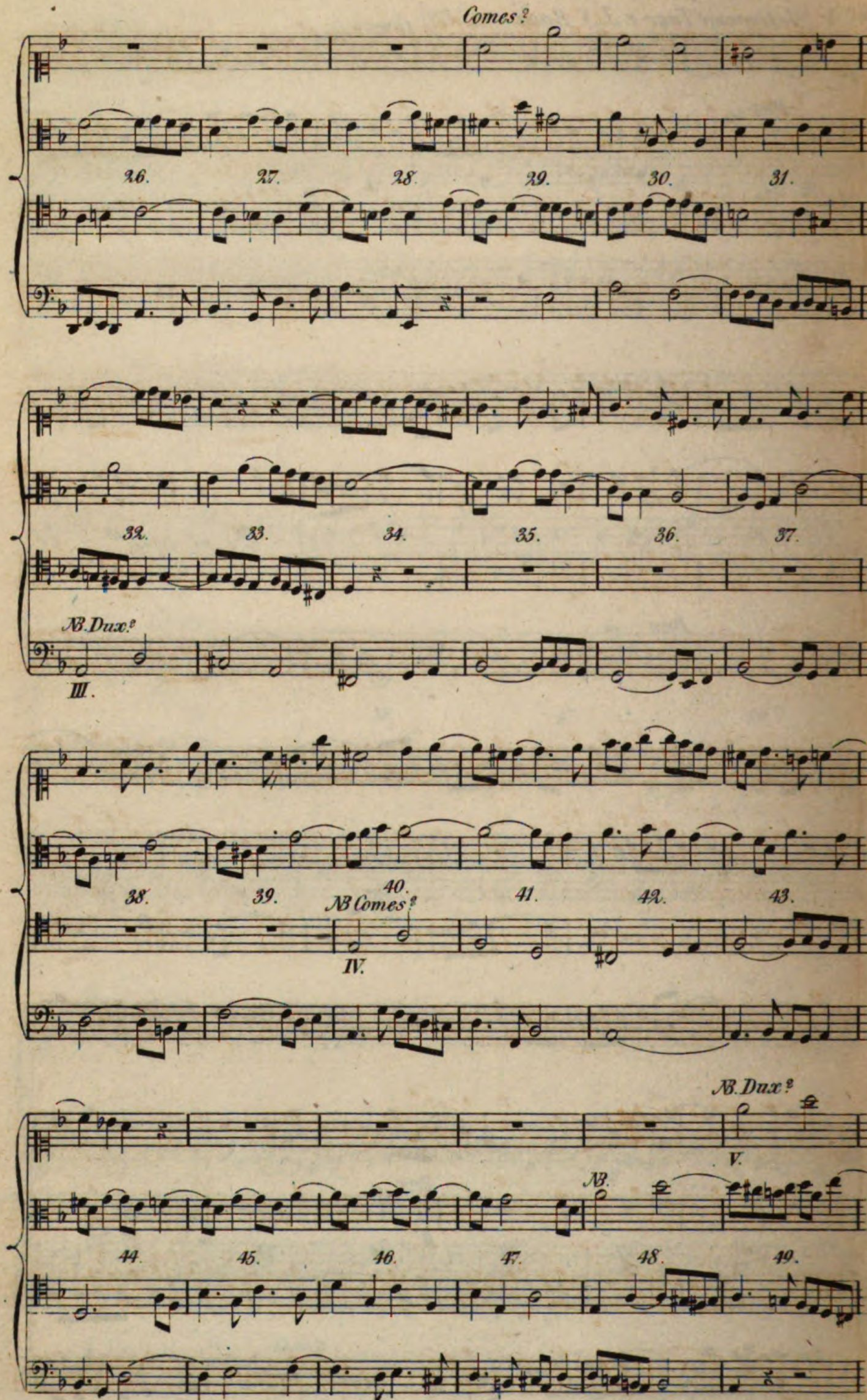


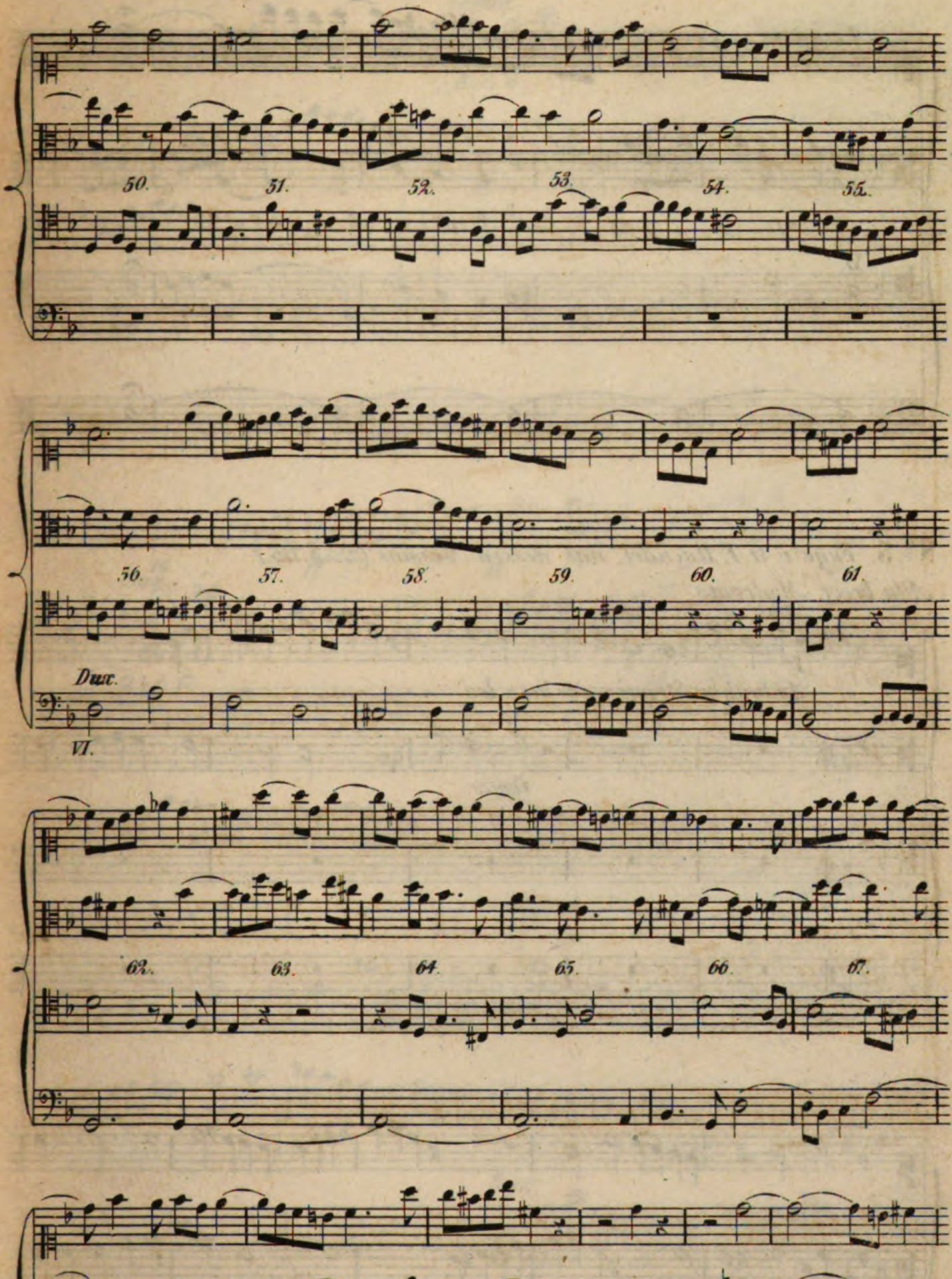

Comes.
Dux.
III.
16.
17.
18.
19.
Dux.
IV.
20.
21.
22.
23.
24.
Comes.
Tema in Dim.
V.
Tema in Dim.
25.
26.
27.
28.
29.
Tema in Dim.
Tema in Dim.

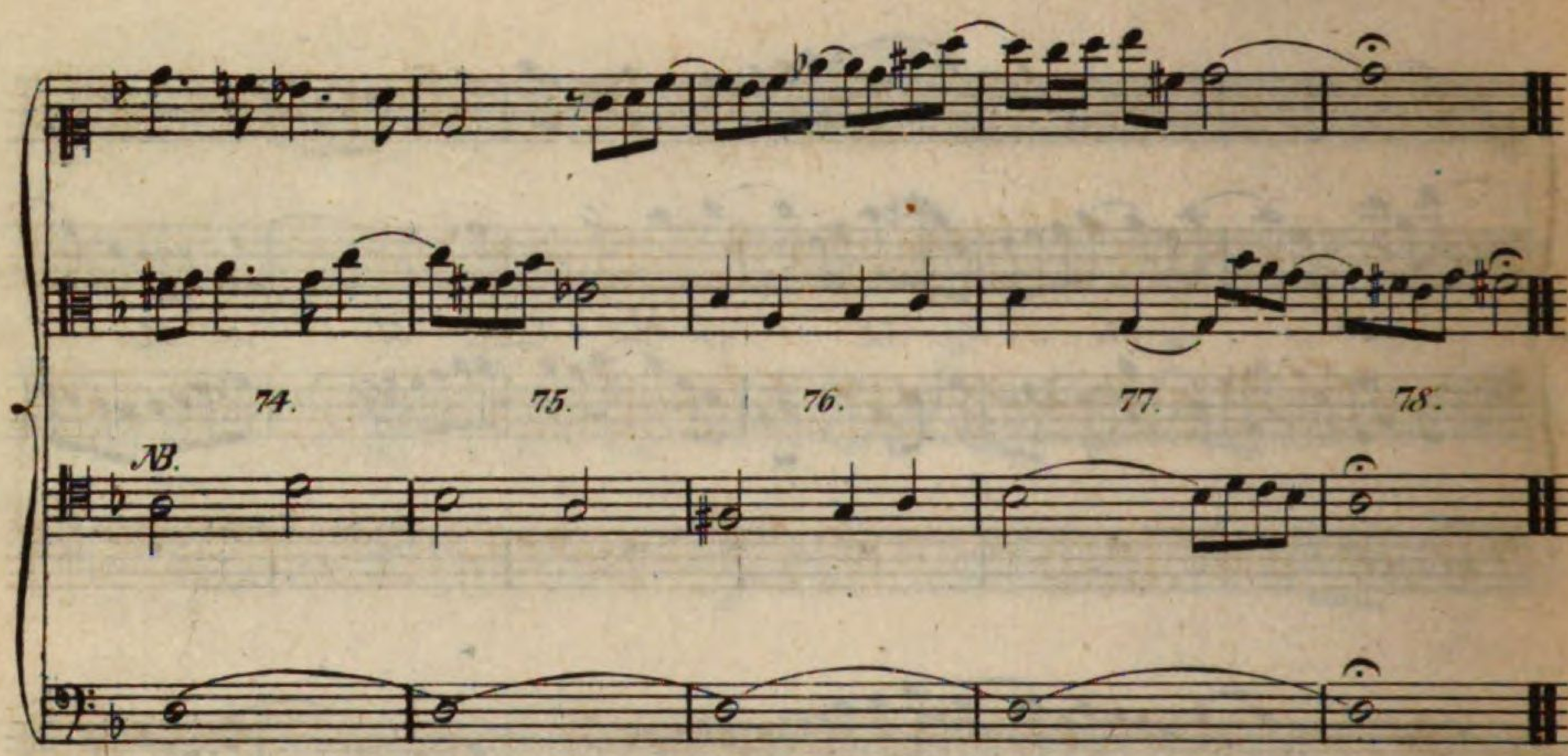

Dux.
VI.
30.
31.
32.
33.
34.
Dux.
Comes.
VII.
35.
36.
37.
38.
Dux.
Comes.
39.
40.
41.
42.
43.
Comes.

Nº 4. *4stimmige Fuge v. J. S. Bach (zu S. 113)*



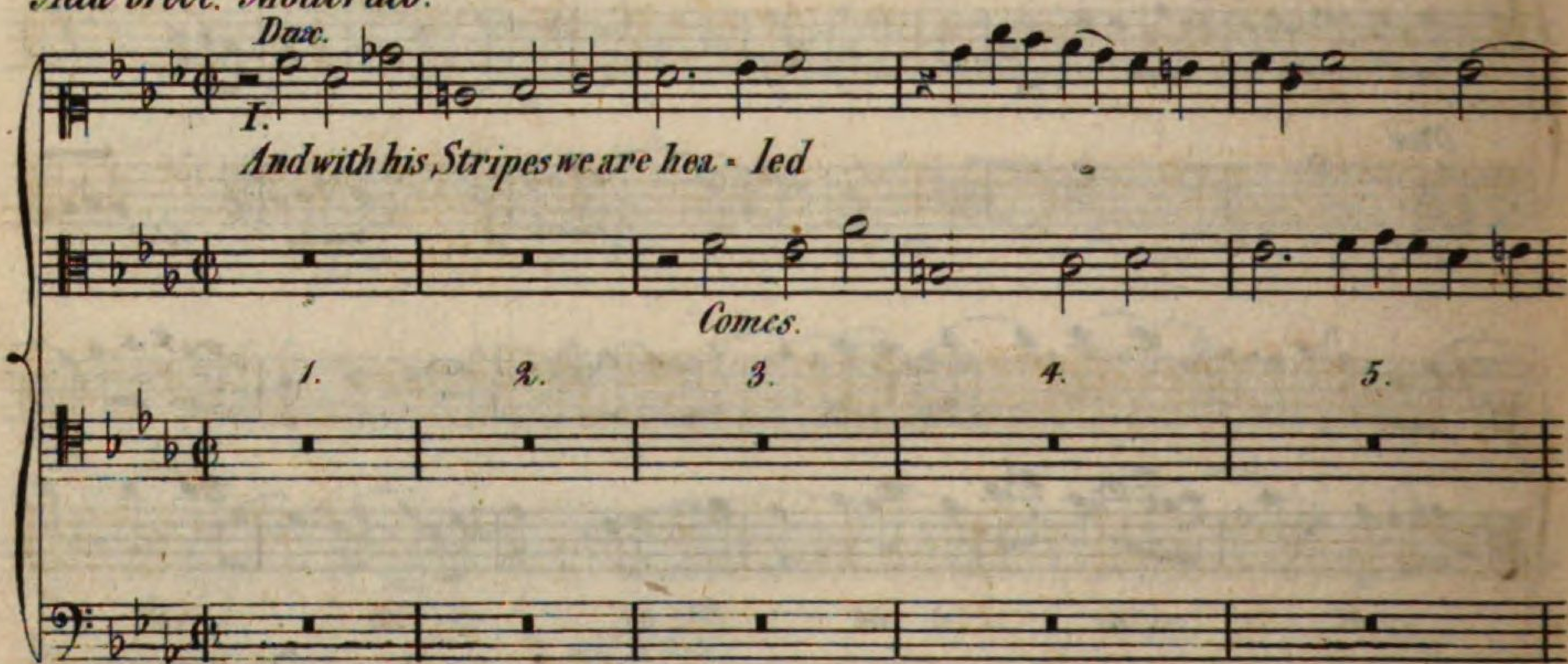

Comes?
26.
27.
28.
29.
30.
31.
32.
33.
34.
35.
36.
37.
NB. Dux?
III.
38.
39.
40.
NB Comes?
IV.
41.
42.
43.
NB. Dux?
V.
NB.
44.
45.
46.
47.
48.
49.

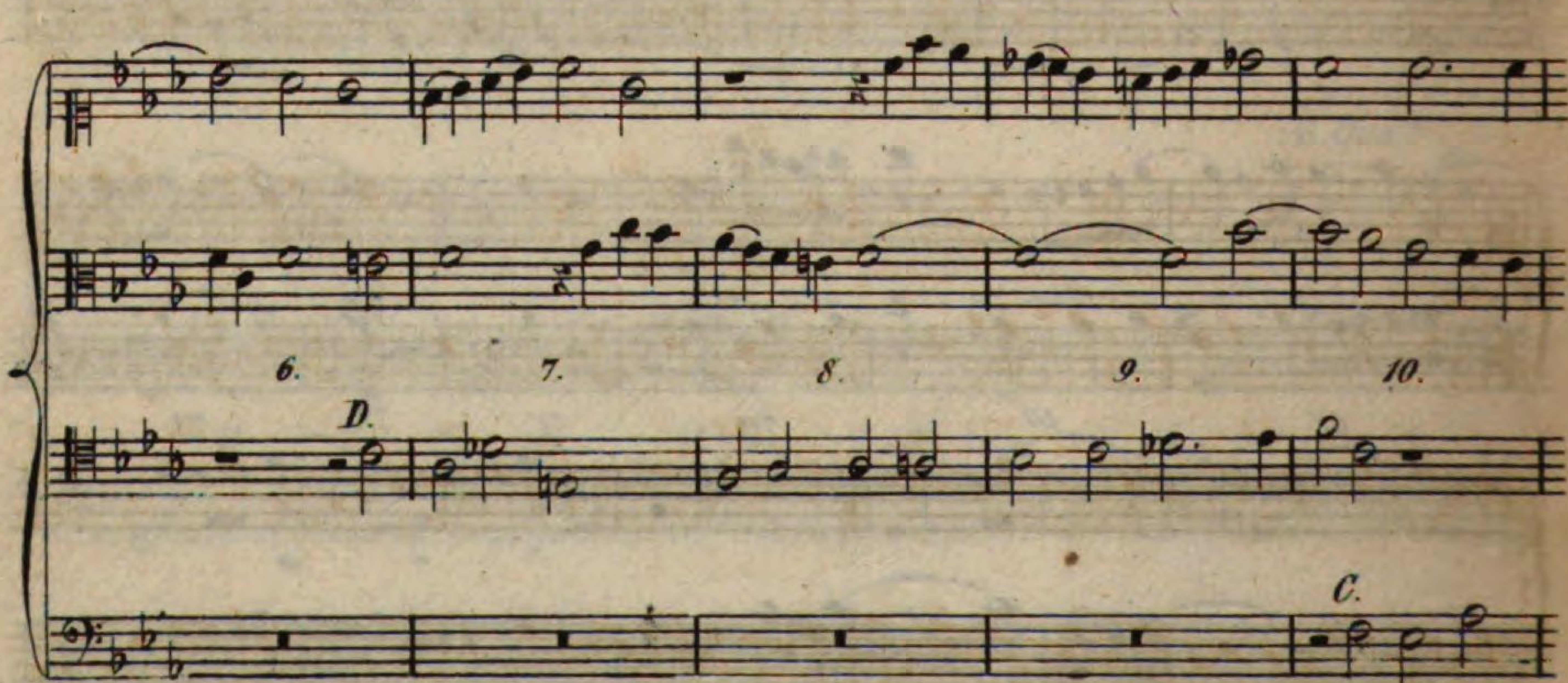

50. 51. 52. 53. 54. 55.
56. 57. 58. 59. 60. 61.
Dux.
VI.
62. 63. 64. 65. 66. 67.
68. 69. 70. 71. 72. 73.

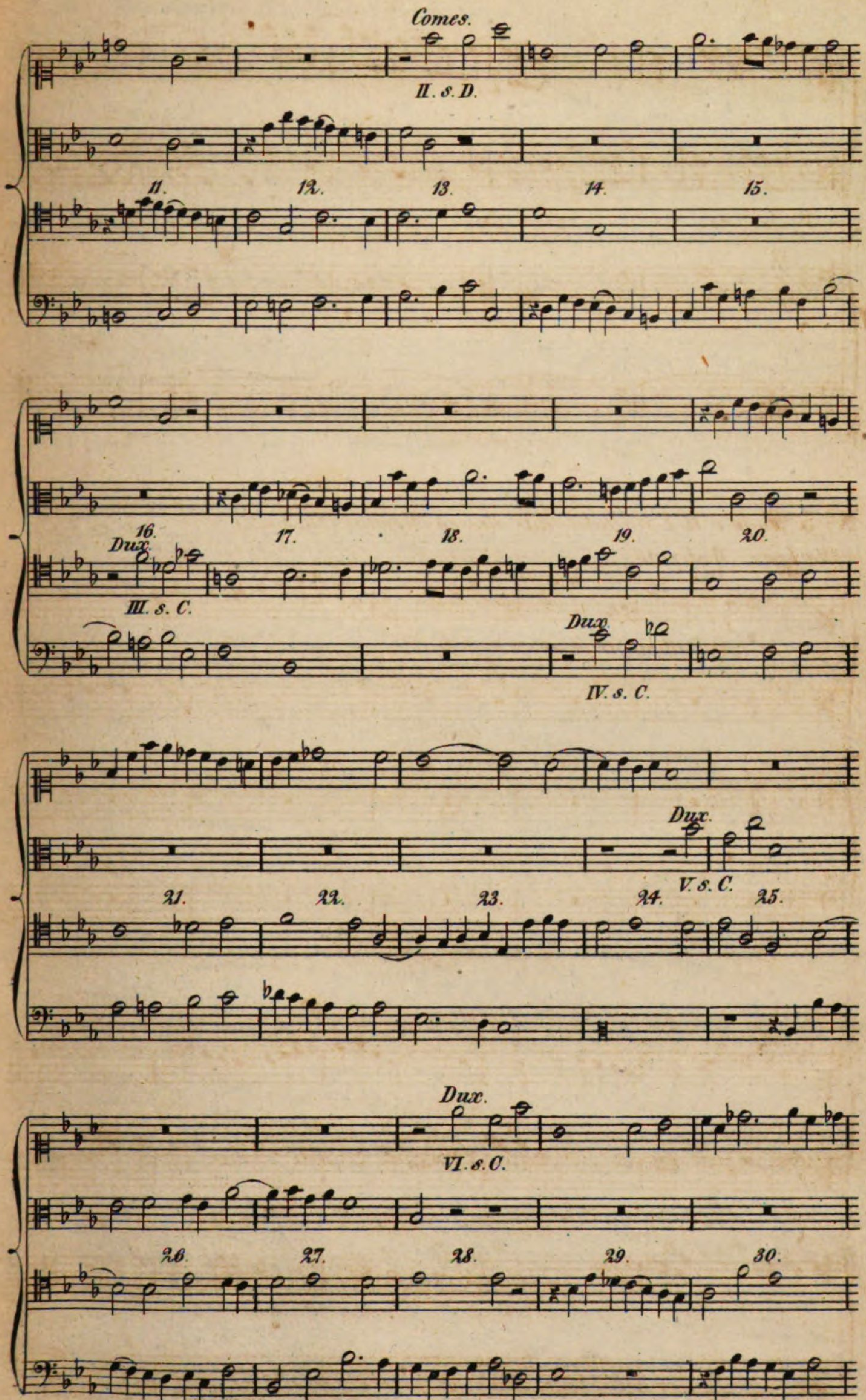


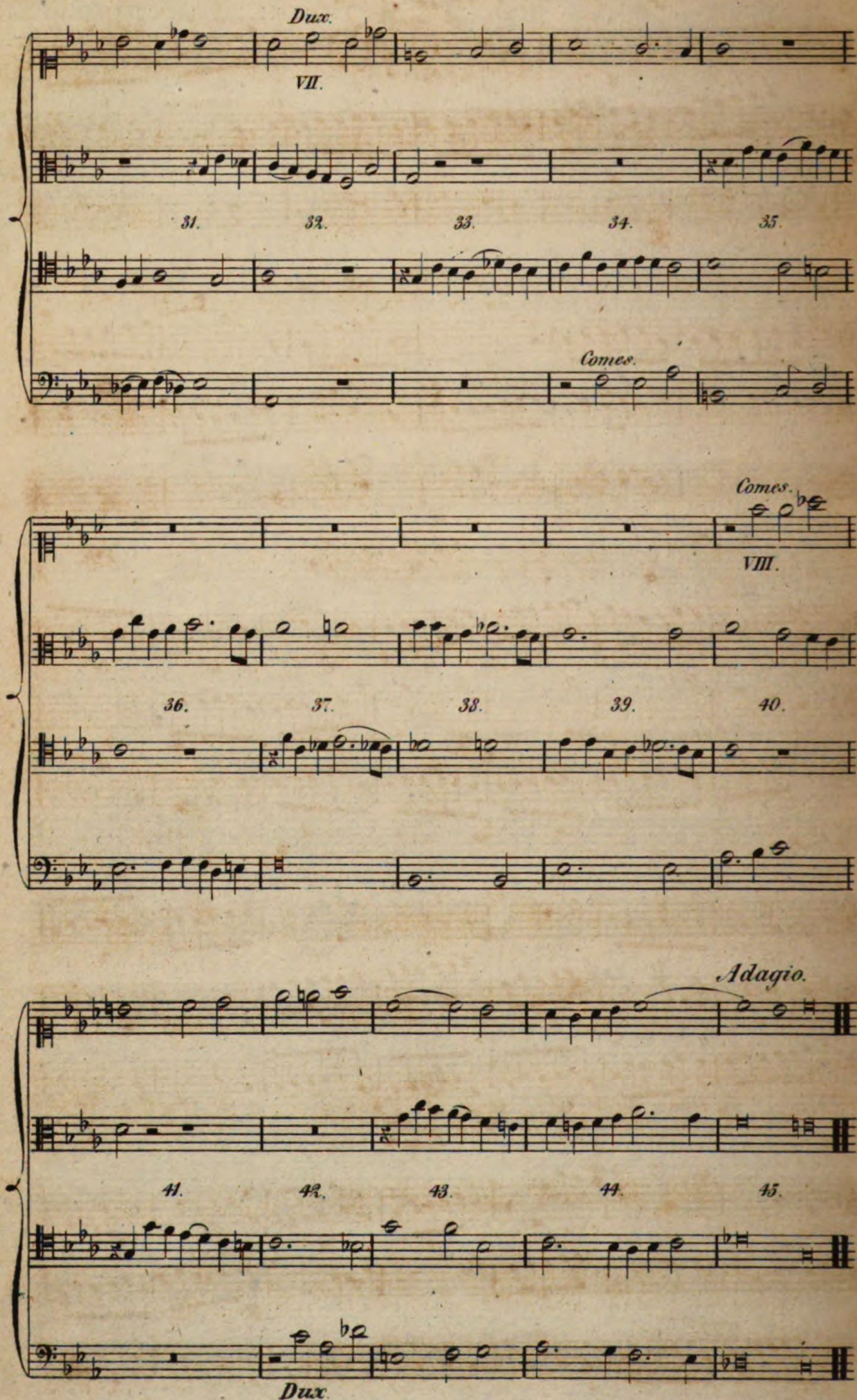
Nº 5. *Fuge v. G. F. Häendel, aus dessen Messias.* *(zu S. 115.)*

Alla breve. Moderato.

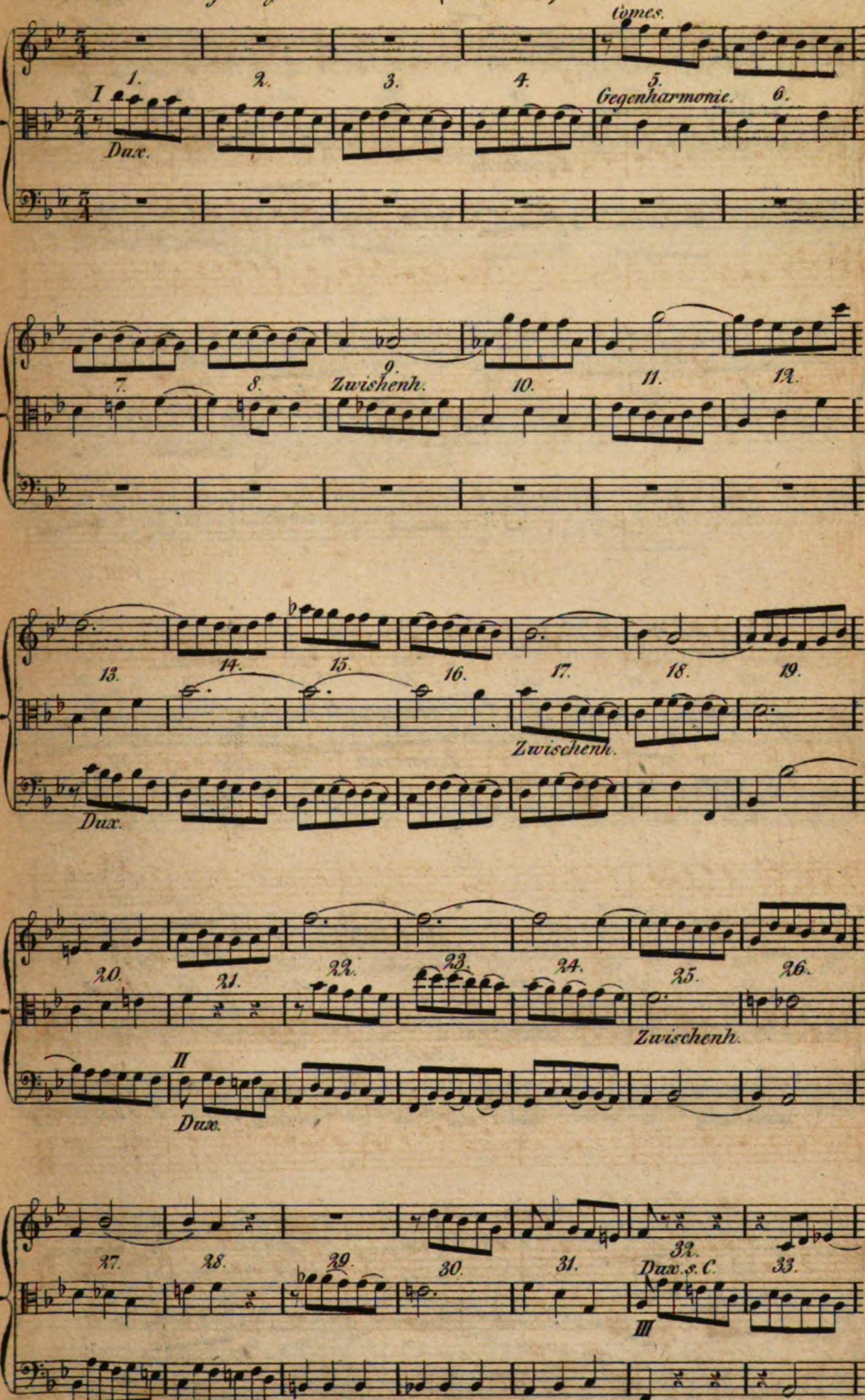


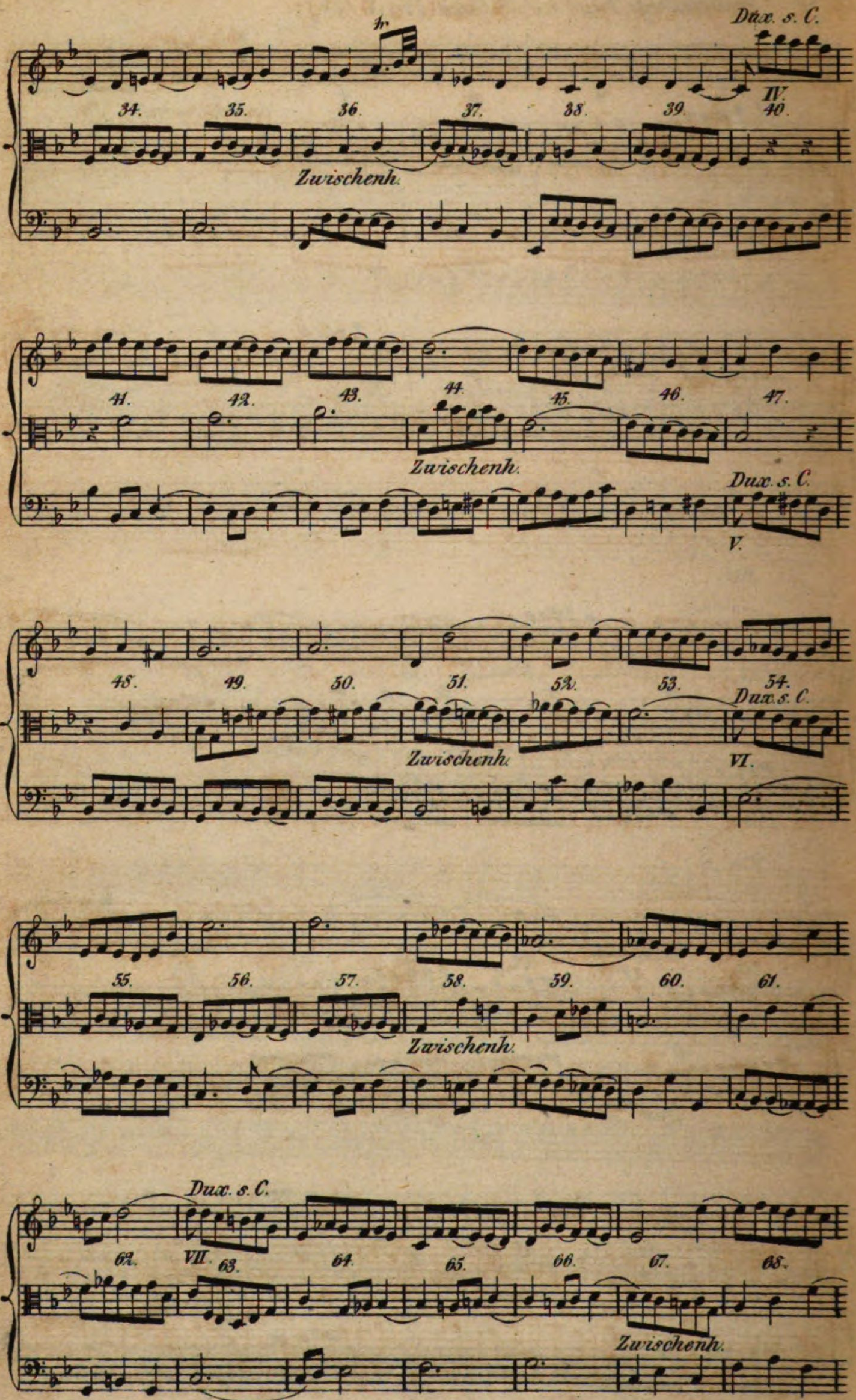


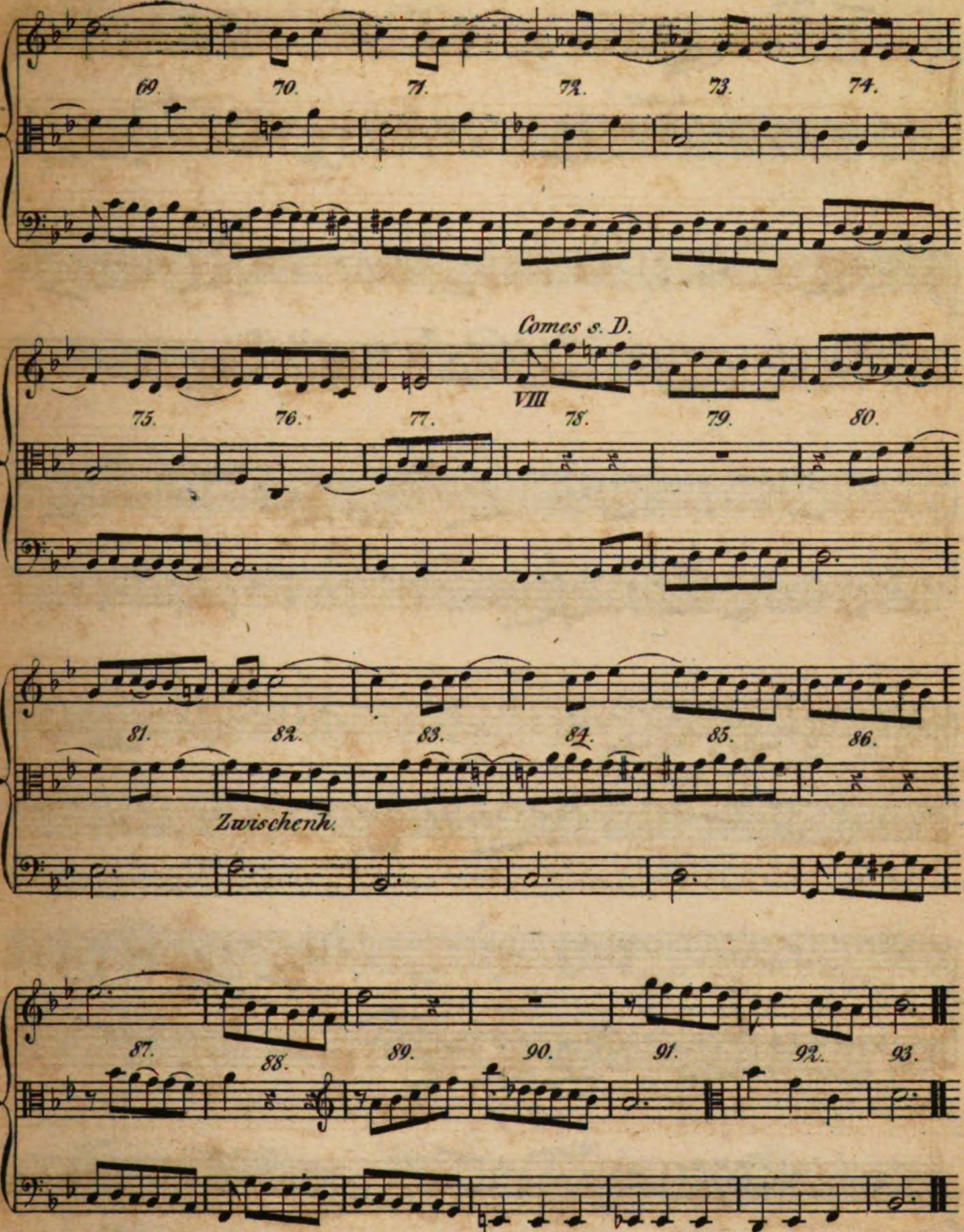

Comes.
II. s. D.
11.
12.
13.
14.
15.
Dux.
III. s. C.
16.
17.
18.
19.
20.
Dux.
IV. s. C.
Dux.
V. s. C.
21.
22.
23.
24.
25.
Dux.
VI. s. C.
26.
27.
28.
29.
30.


Dux.
VII.
31. 32. 33. 34. 35.
Comes.
Comes.
VIII.
36. 37. 38. 39. 40.
Adagio.
41. 42. 43. 44. 45.
Dux.

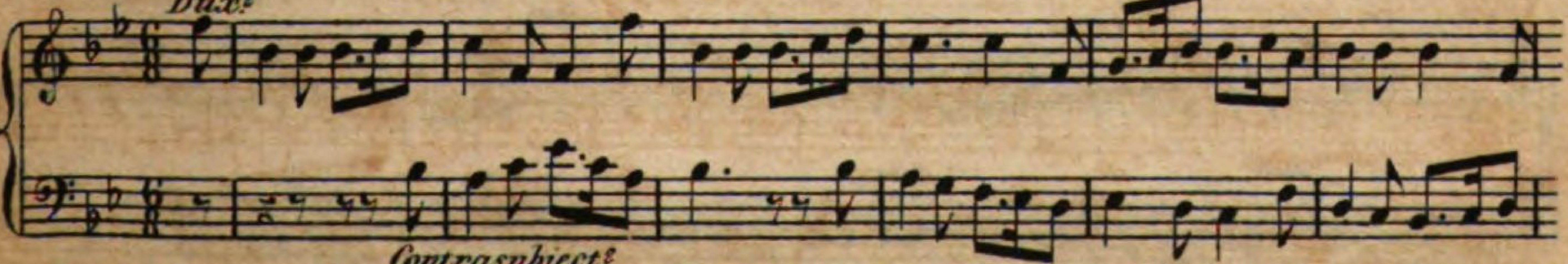
Nº 6. *Dreistimmige Fuge v. J. S. Bach. (zu S. 128.)*

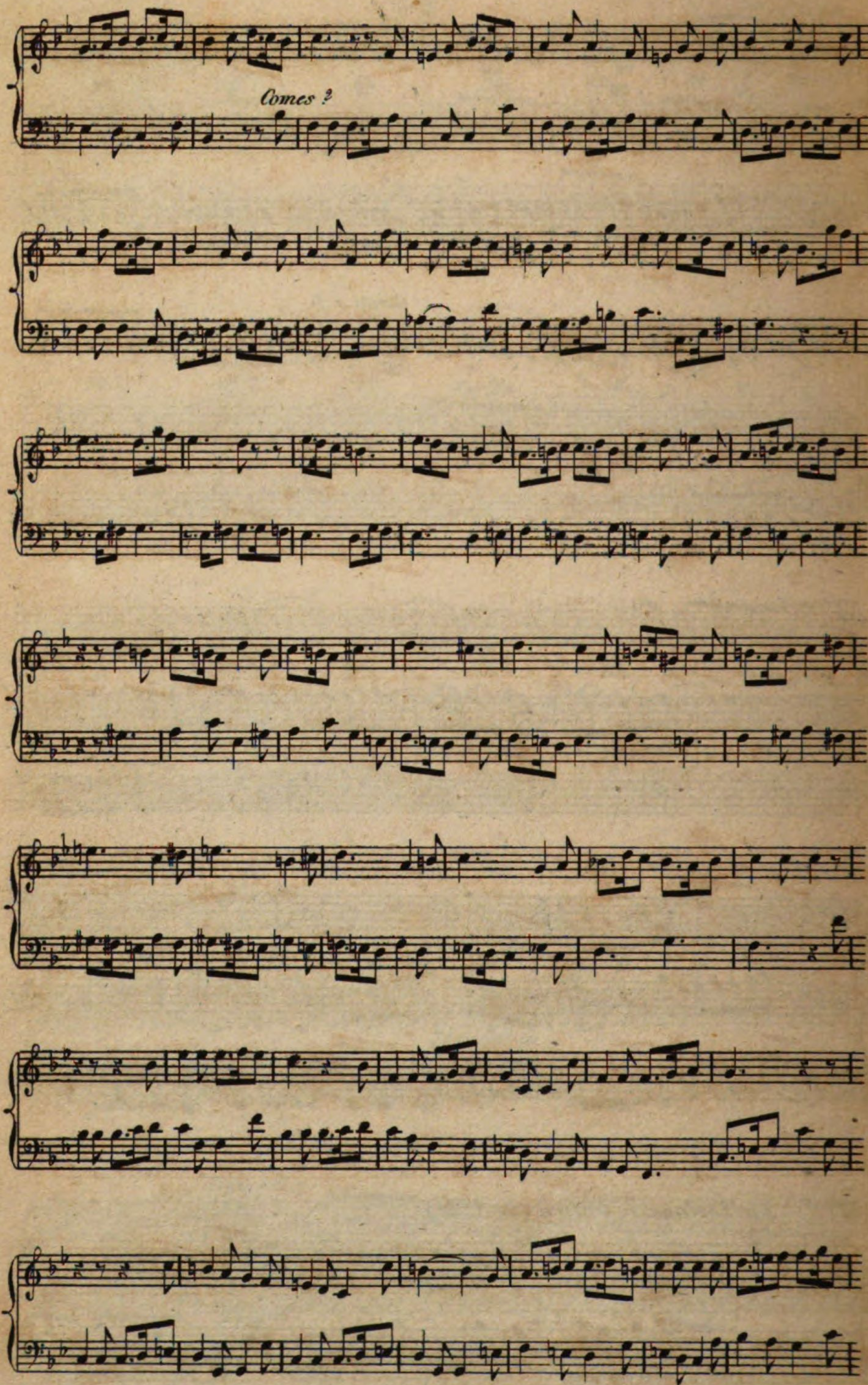


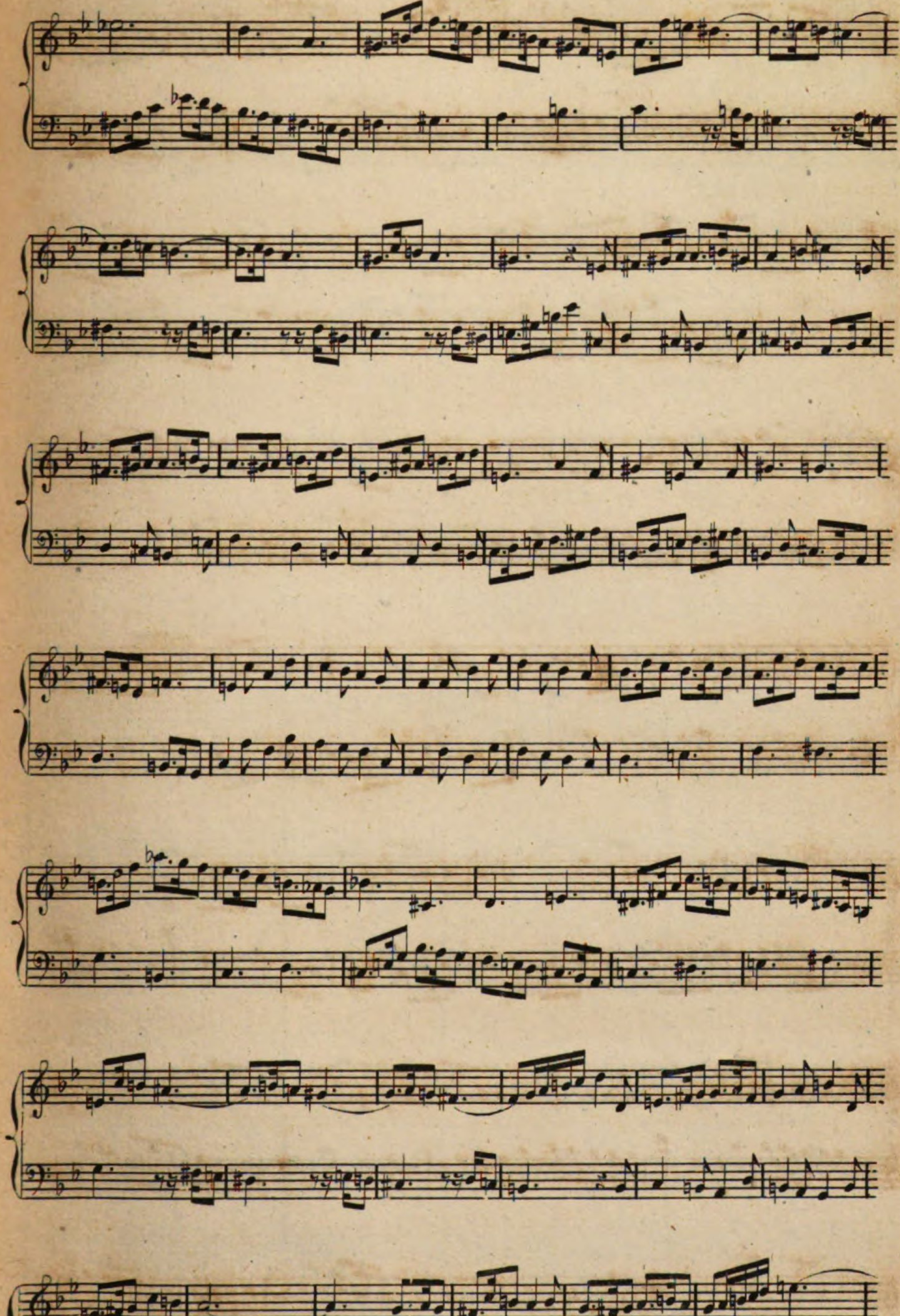

tr
Dux. s. C.
IV.
34. 35. 36. 37. 38. 39. 40.
Zwischenh.
41. 42. 43. 44. 45. 46. 47.
Zwischenh.
Dux. s. C.
V.
48. 49. 50. 51. 52. 53. 54.
Dux. s. C.
Zwischenh.
VI.
55. 56. 57. 58. 59. 60. 61.
Zwischenh.
Dux. s. C.
62. VII. 63. 64. 65. 66. 67. 68.
Zwischenh.

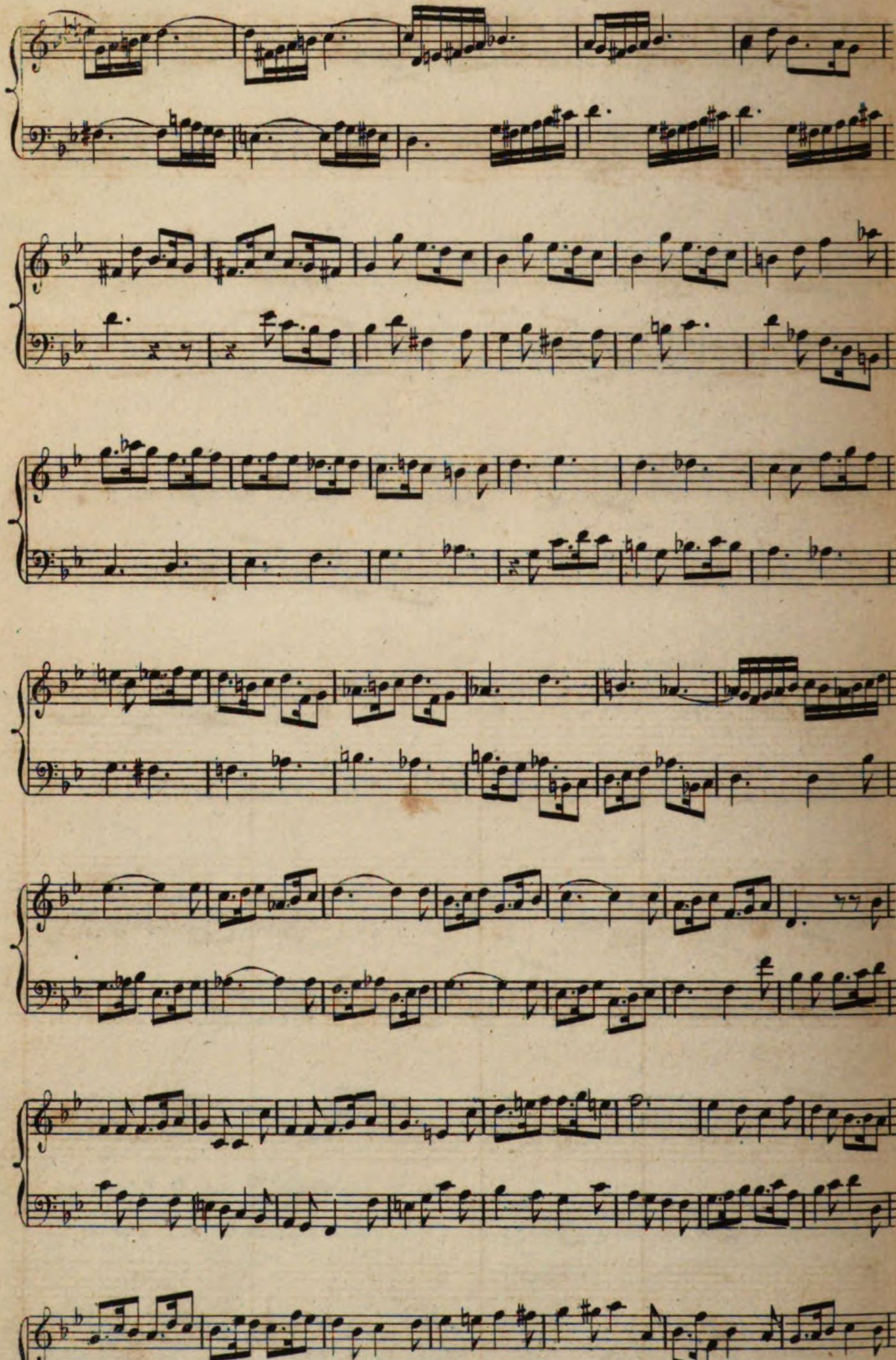


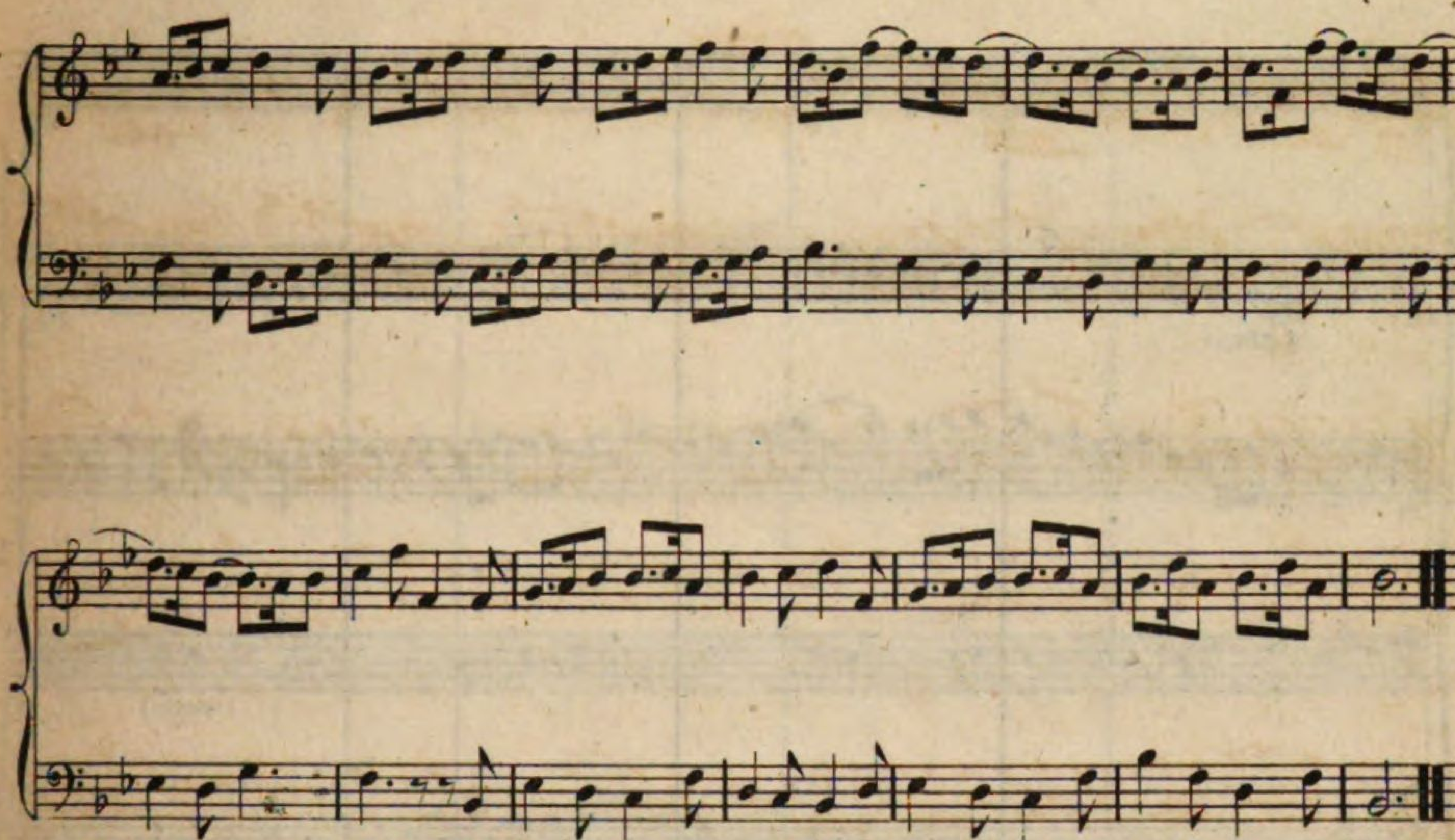
Nº 7. *La Forlane. v. Gretrÿ. (zu S. 141.)*



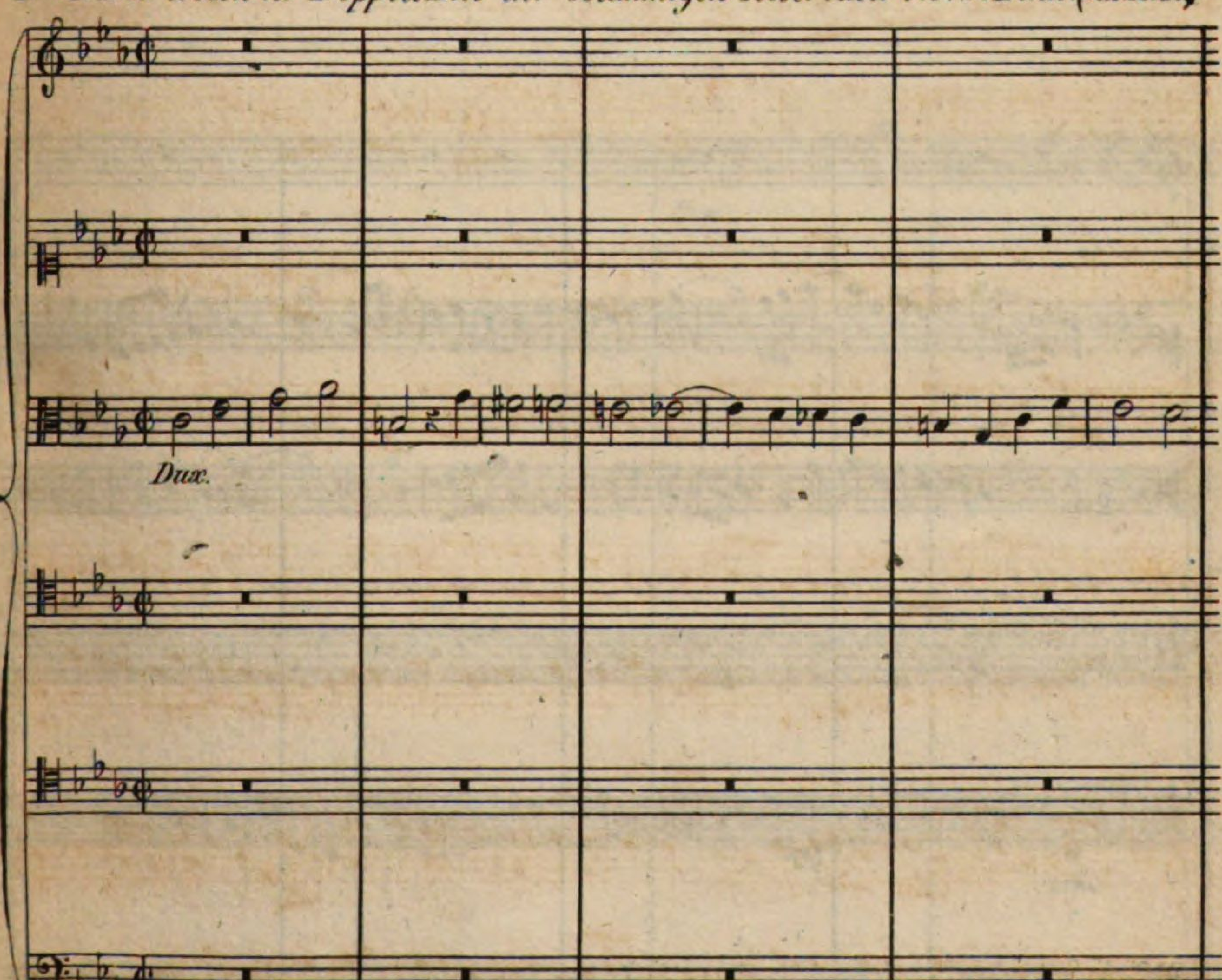

Comes ?

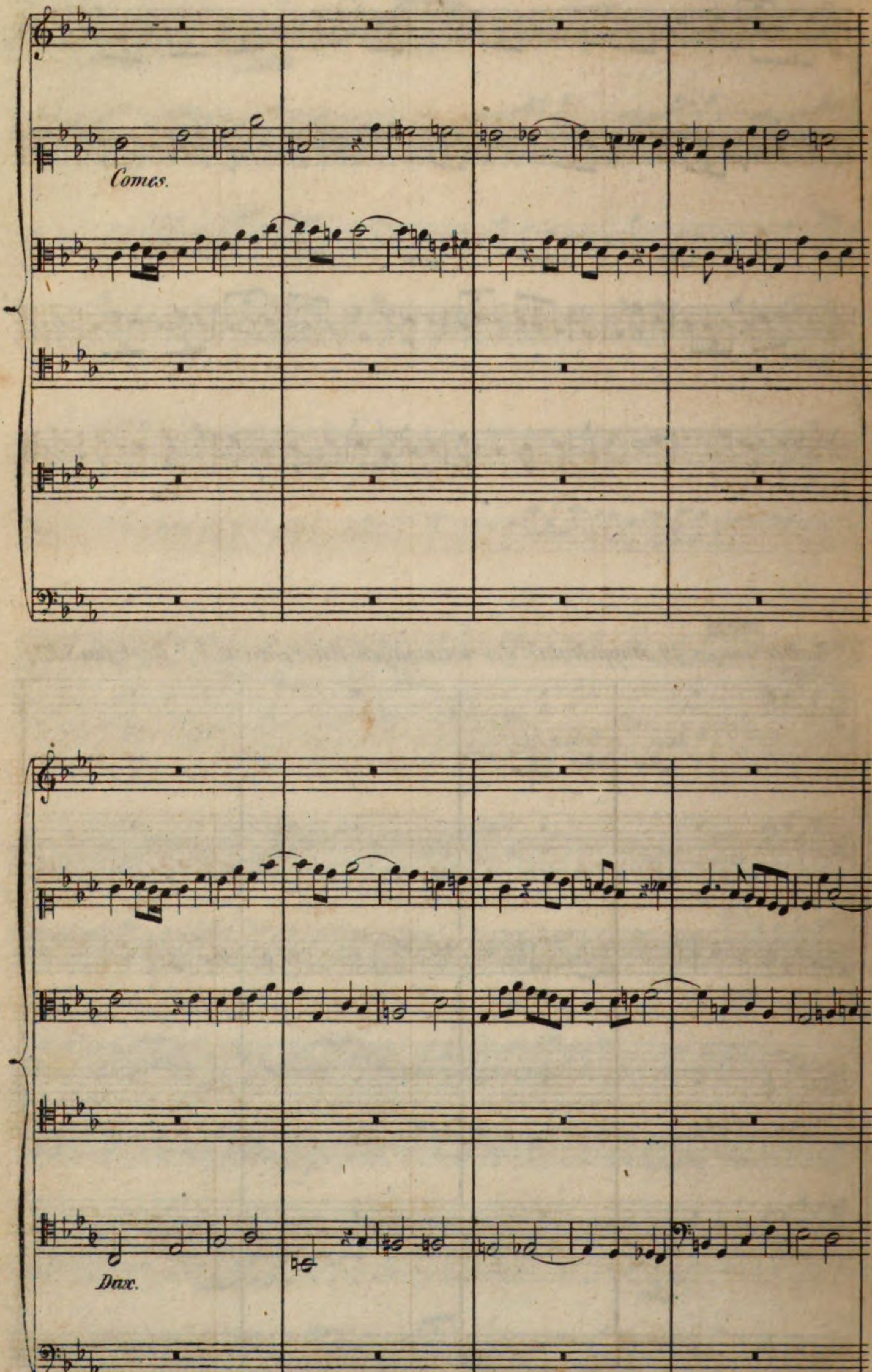


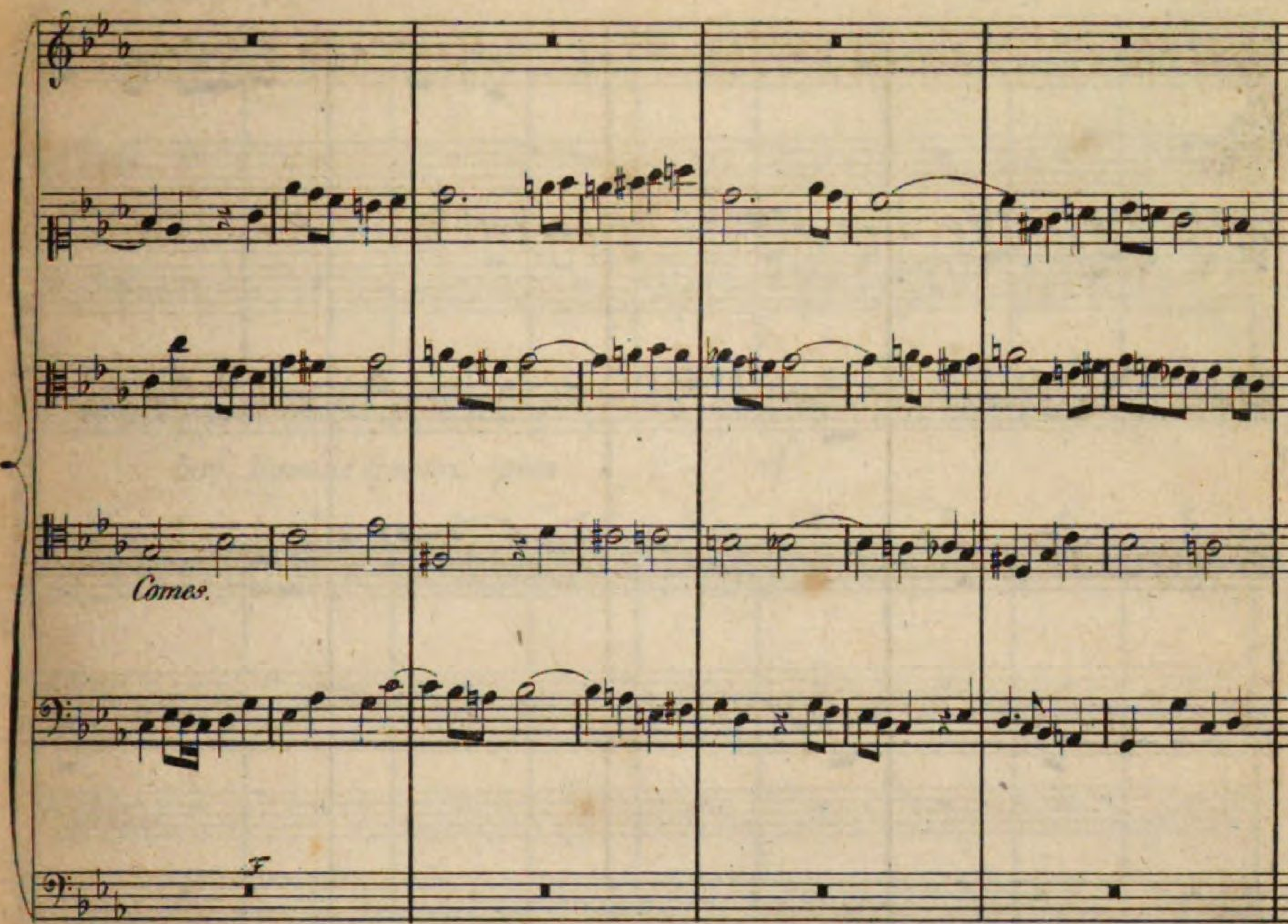




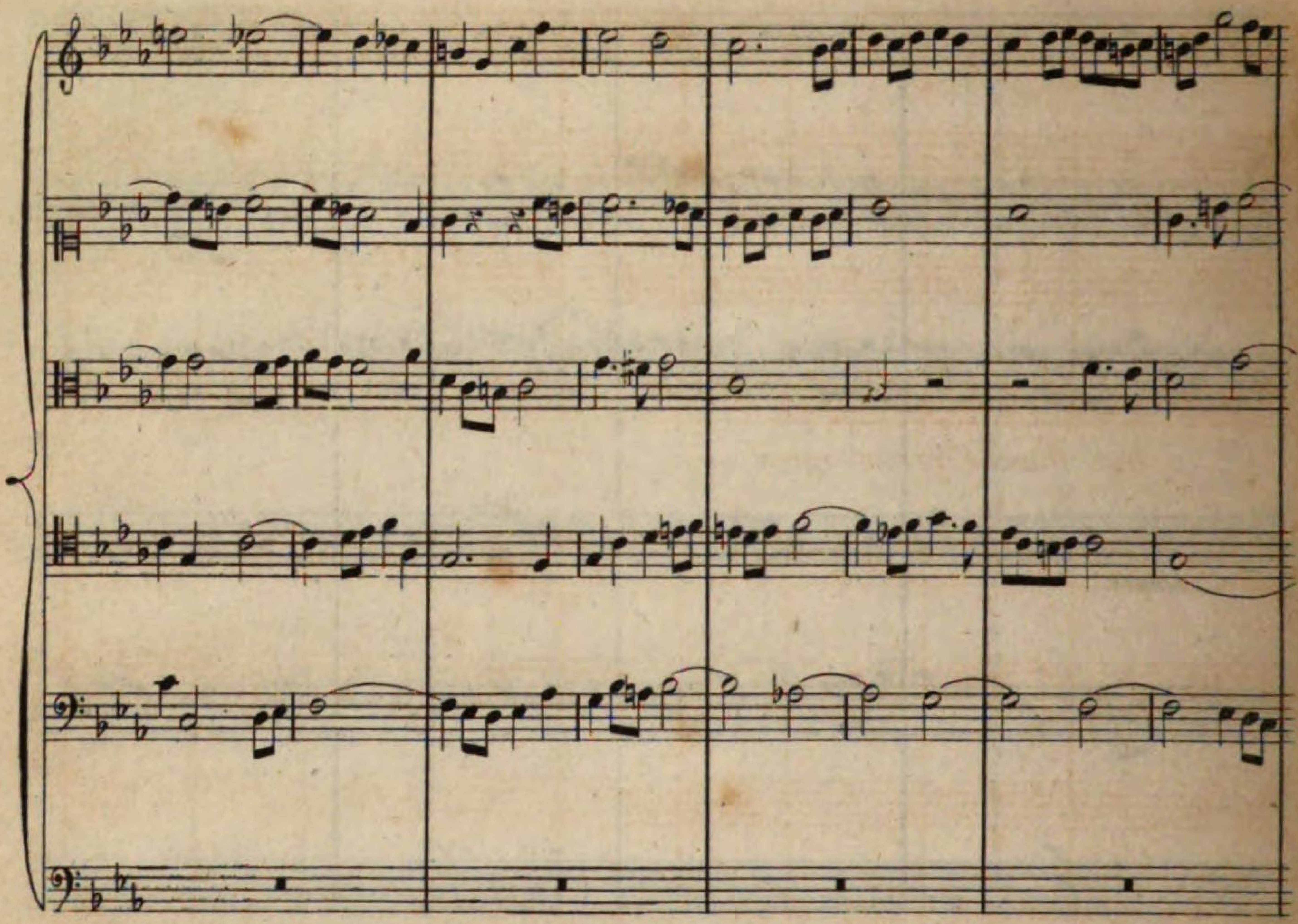
Nº 8. *Die ersten 29 Doppeltakte der 6stimmigen Ricercata v. J. S. Bach* (zu S. 151)

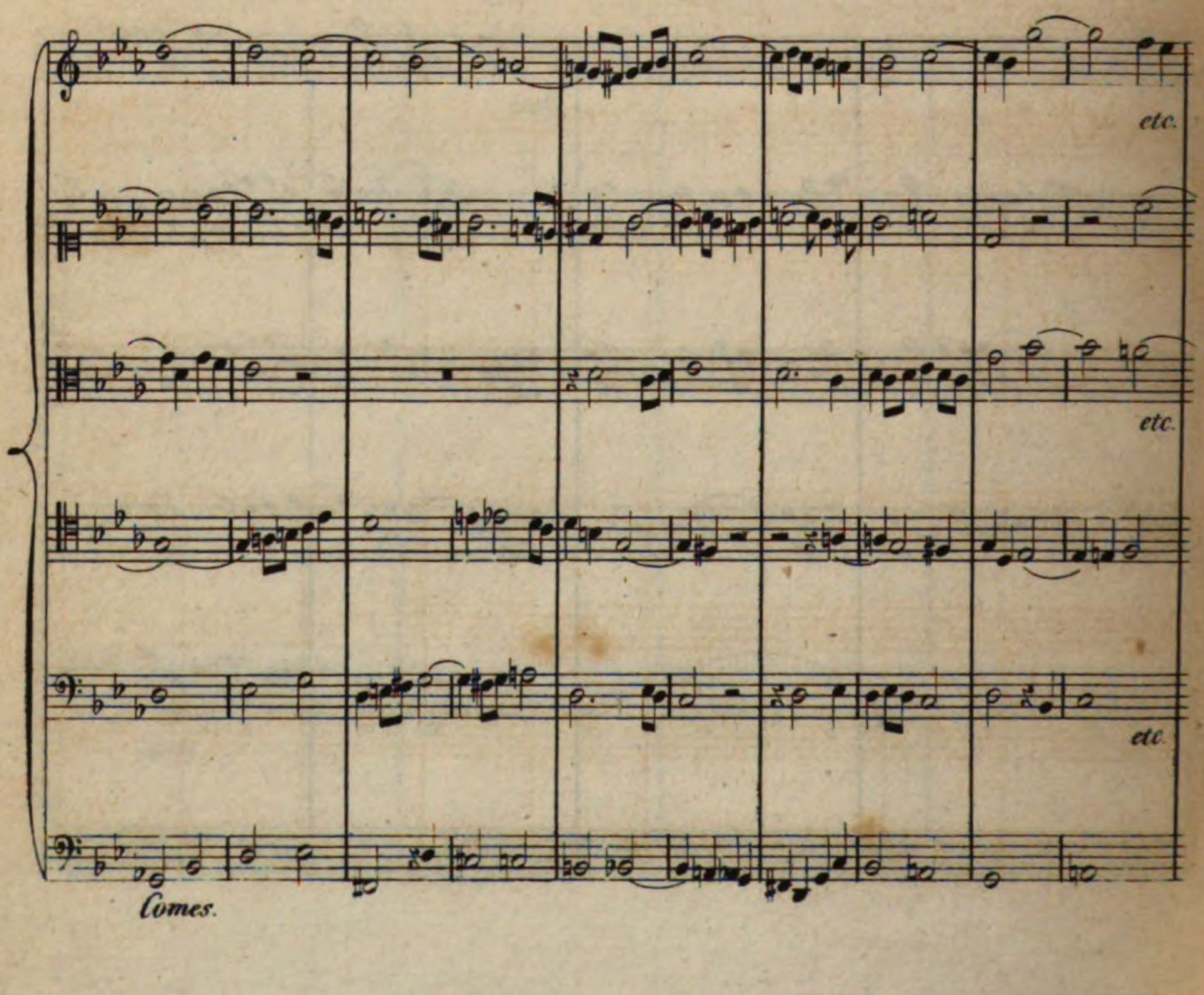



Comes.
Dux.

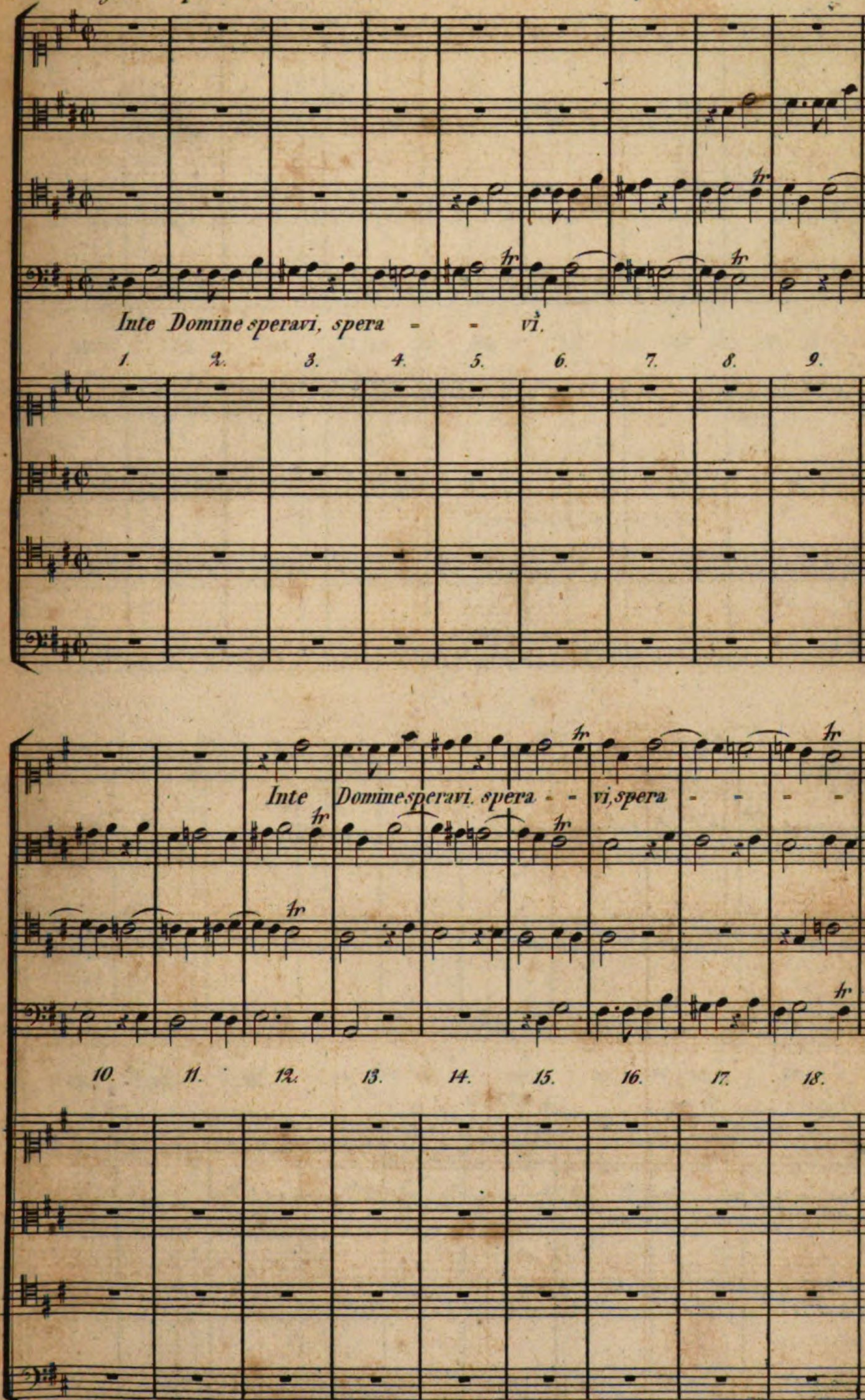

Comes.

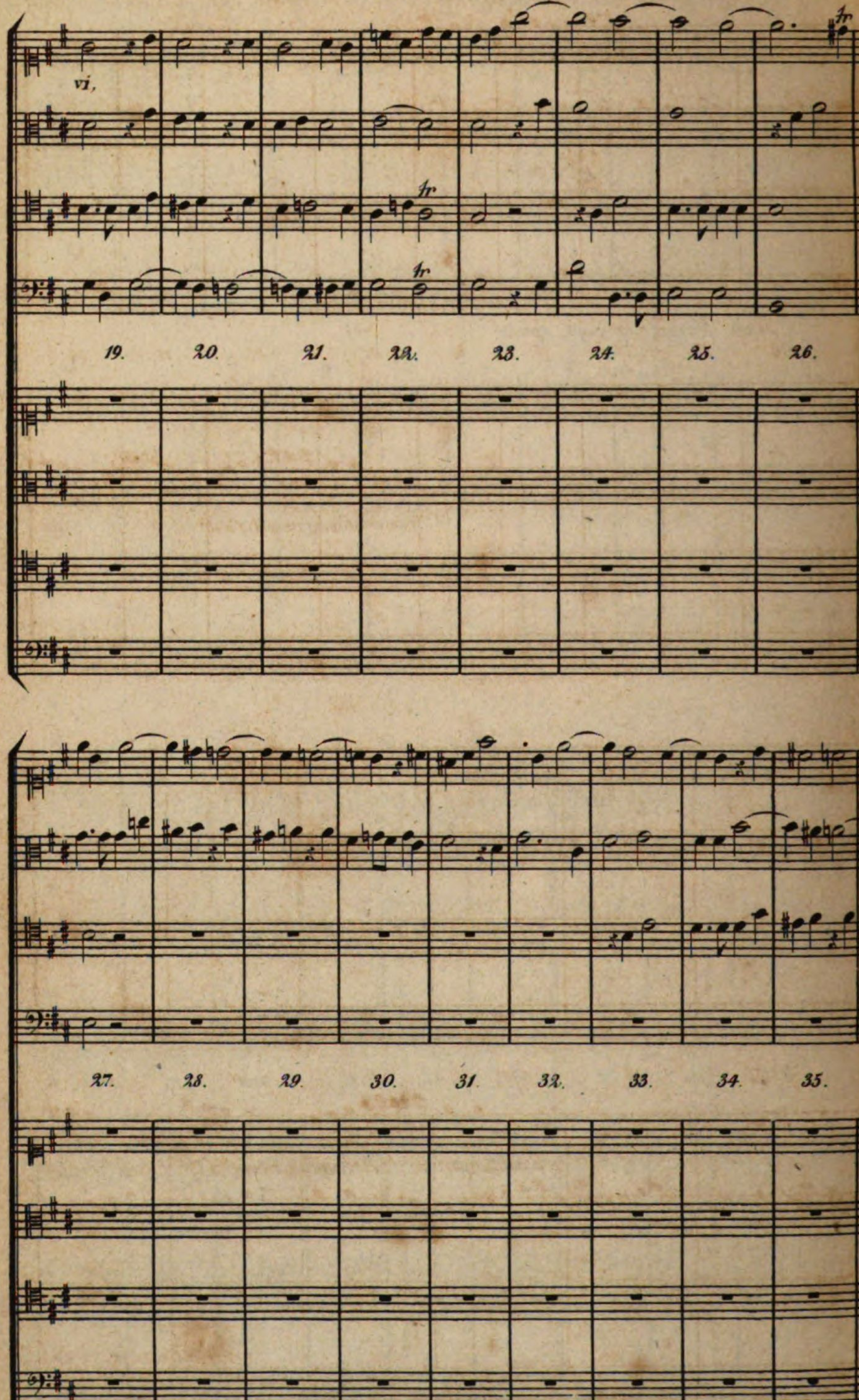

Dux.

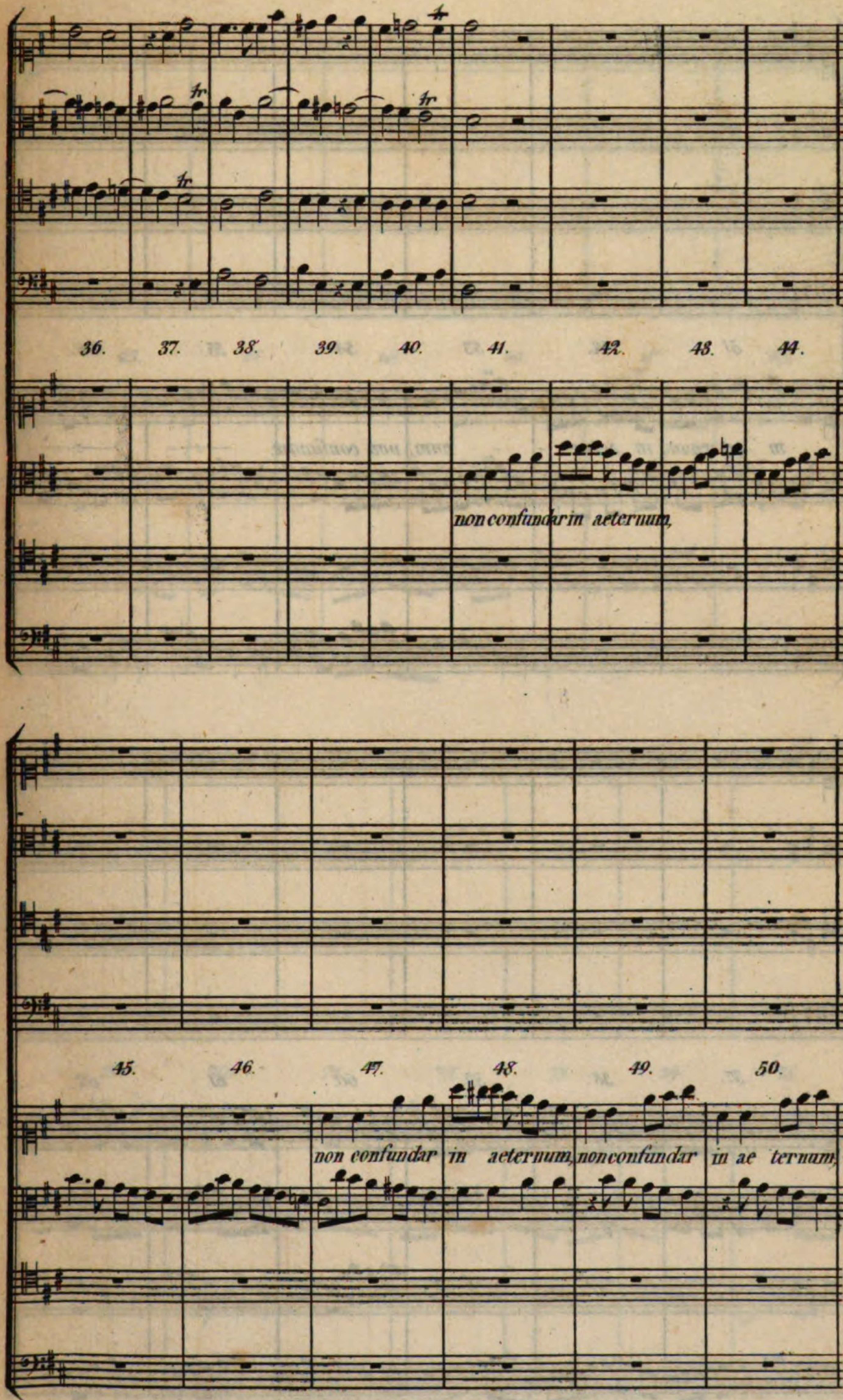


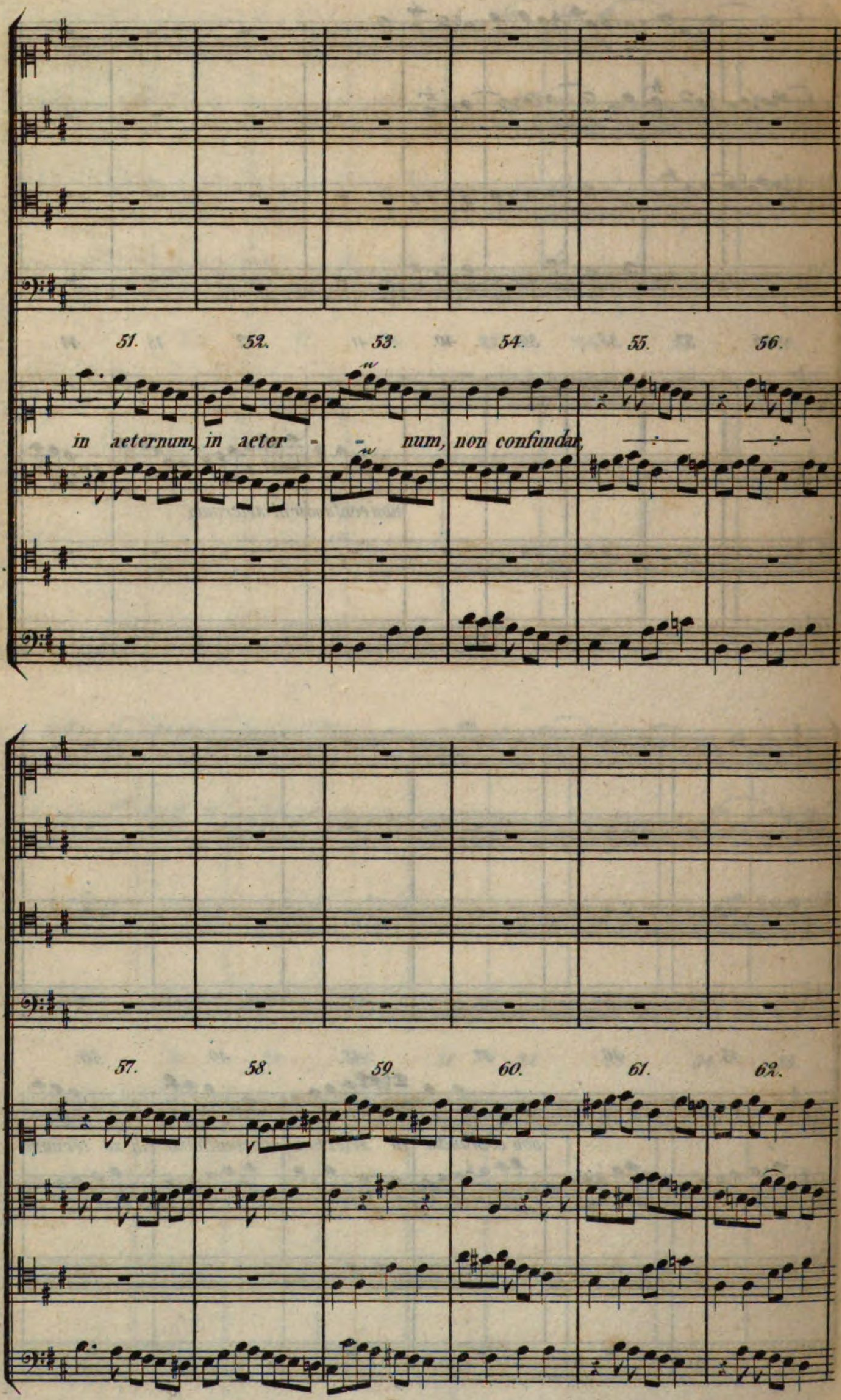

etc.
etc.
etc.
Comes.

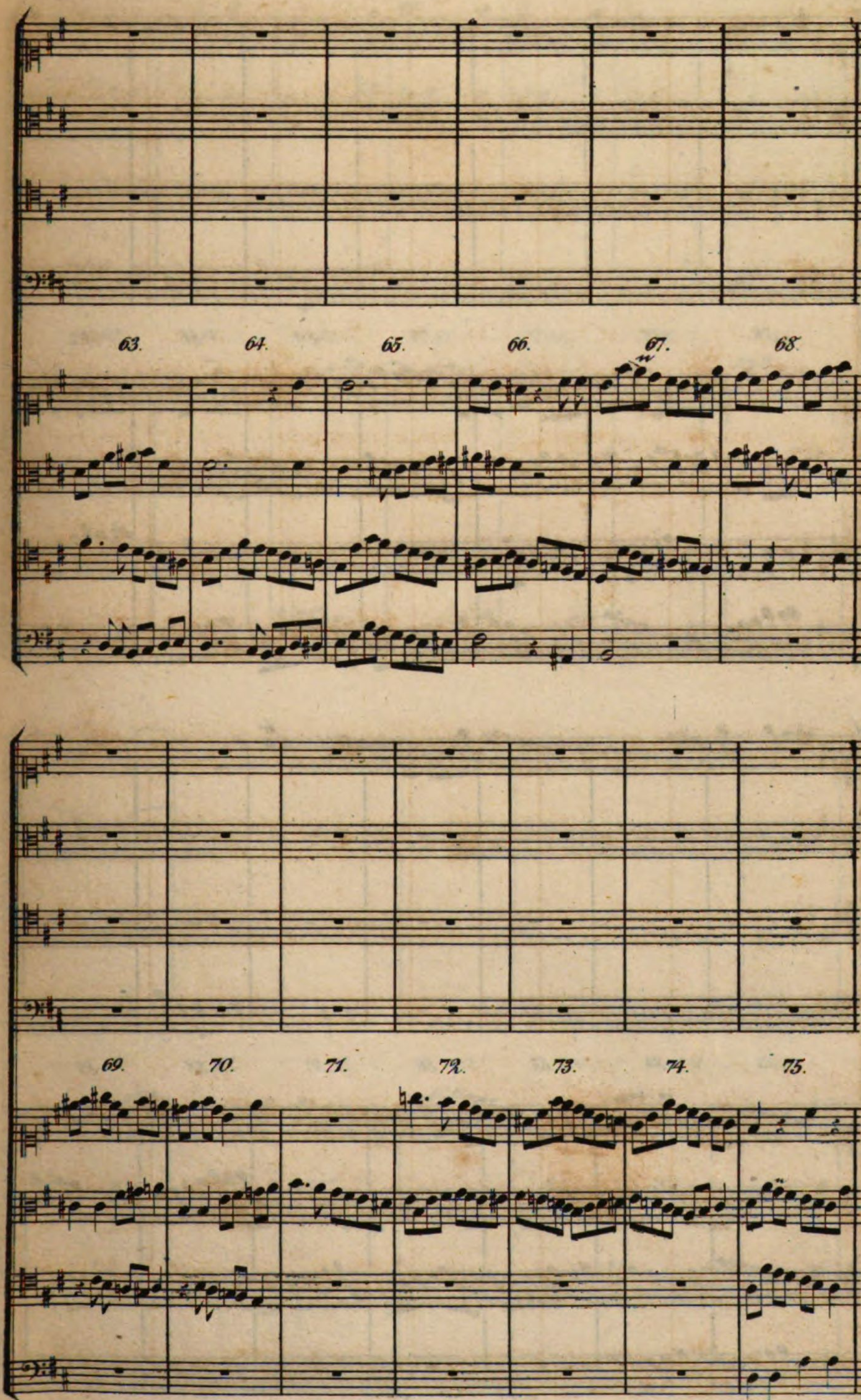
No 9. *Fuga a capella, v. J. H. Knecht, aus dessen Tedeum für 2 Chöre (zu S. 183)*

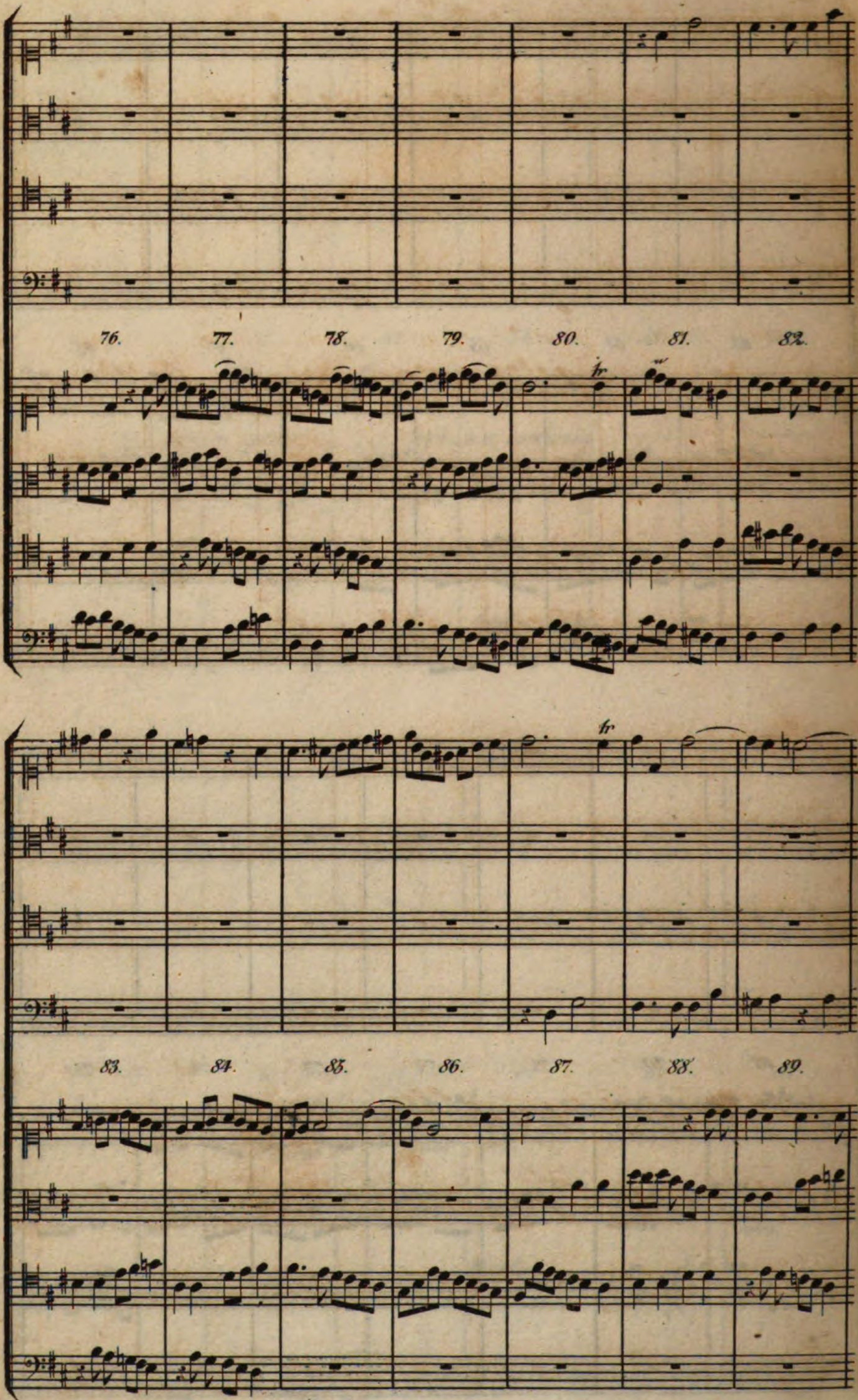


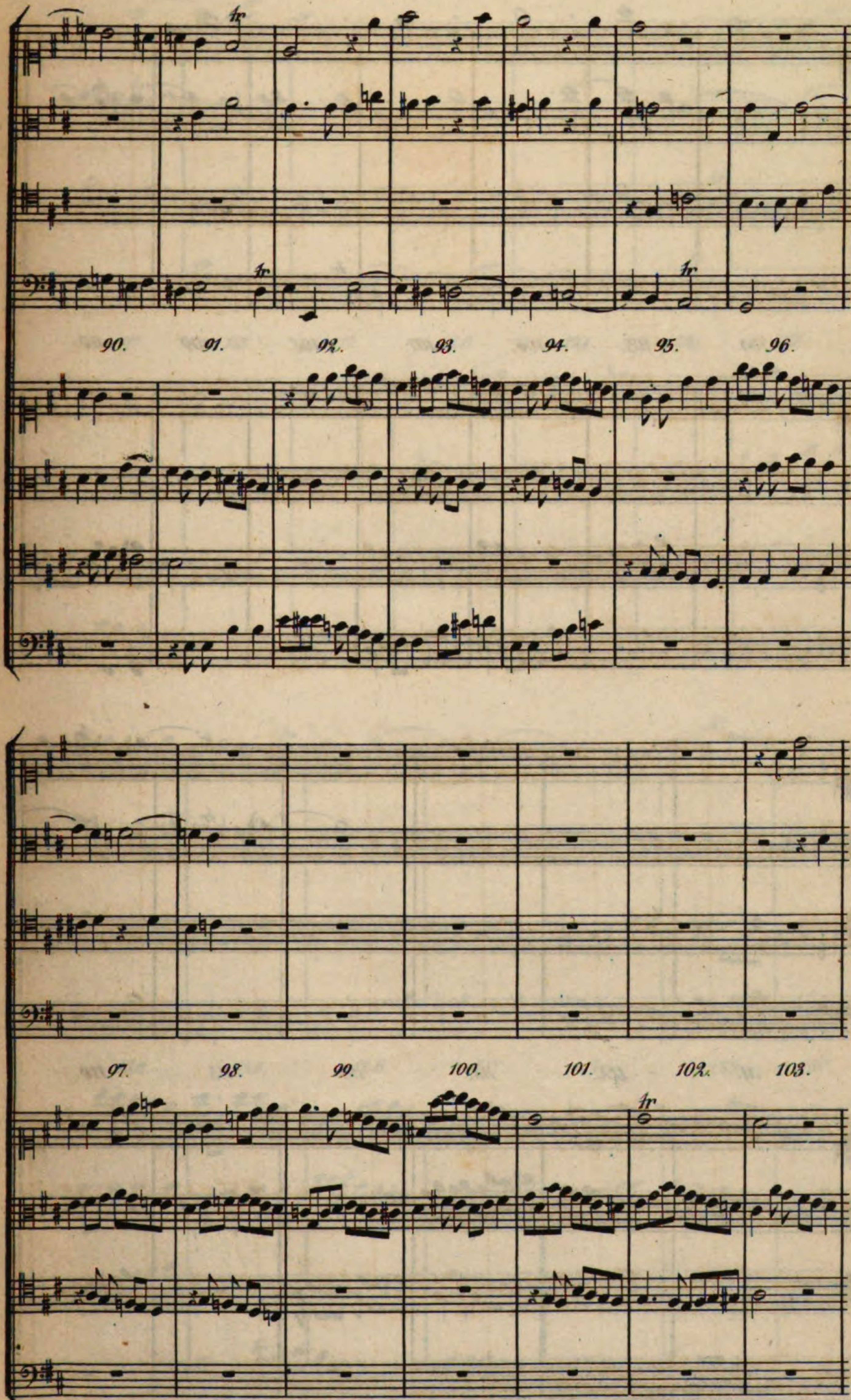

vi,
tr
19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26.
27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35.

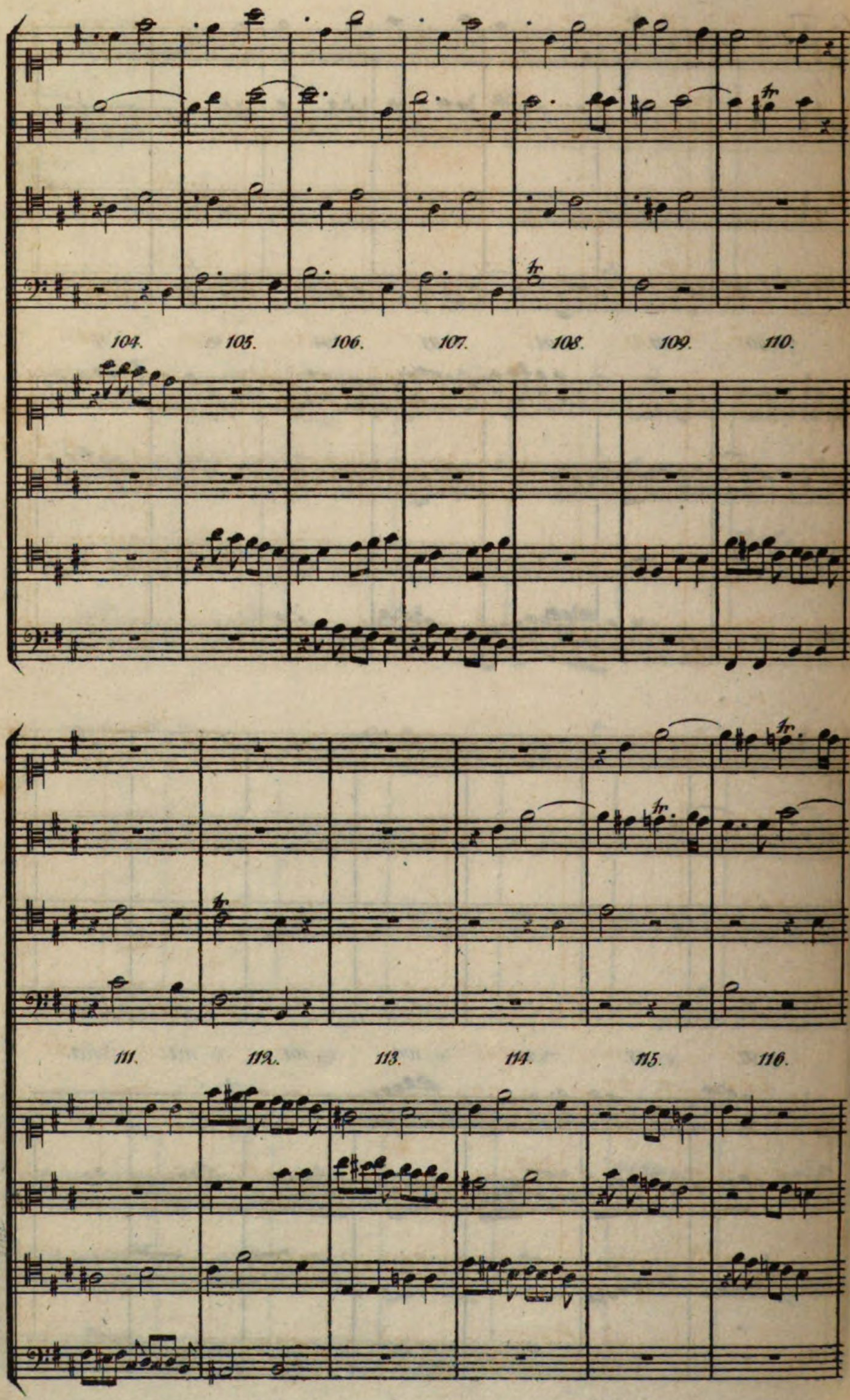

36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44.
non confundar in aeternum,
45. 46. 47. 48. 49. 50.
non confundar in aeternum, non confundar in ae ternum,

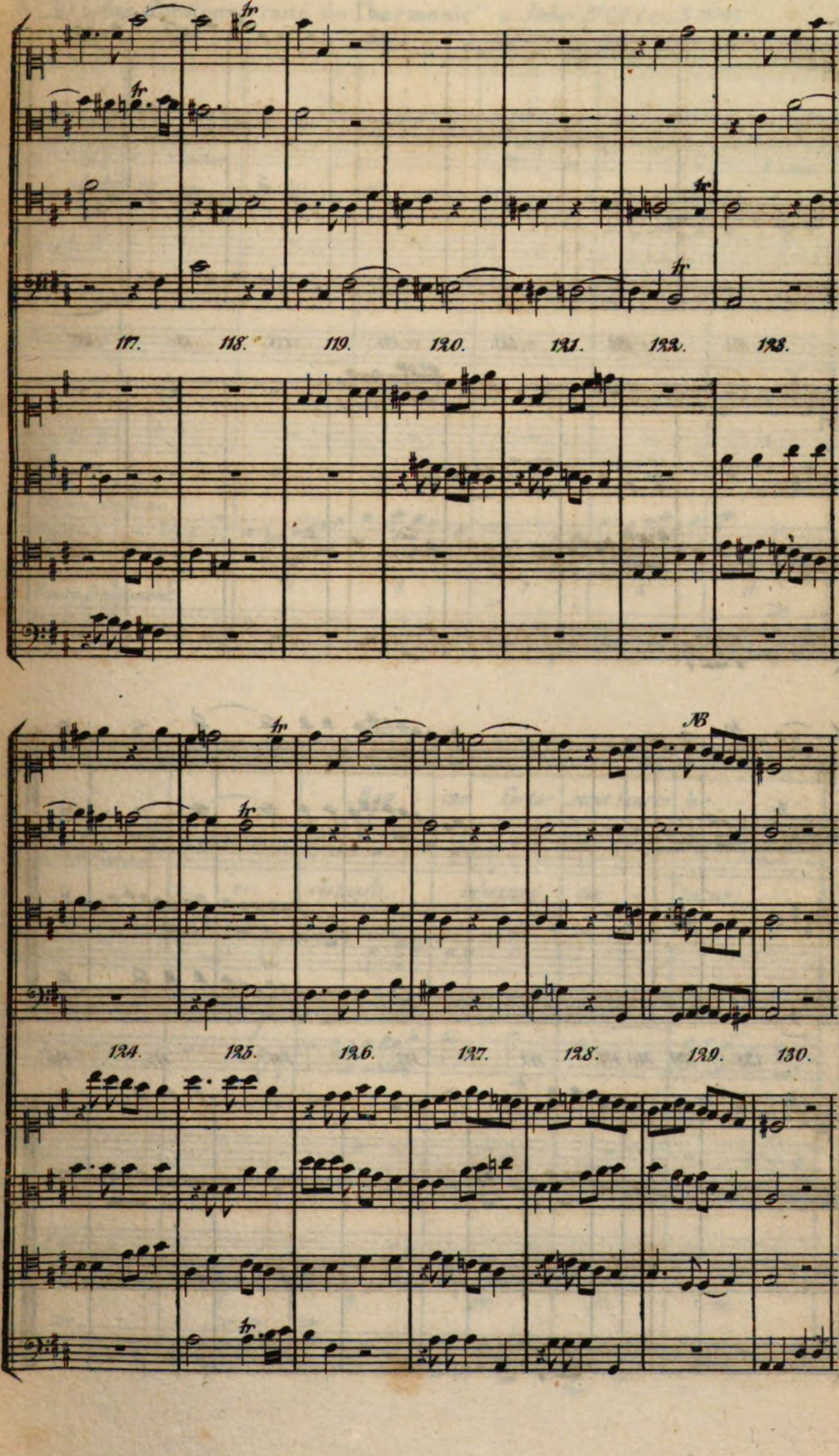

51. 52. 53. 54. 55. 56.
in aeternum, in aeter - - num, non confundar,
57. 58. 59. 60. 61. 62.

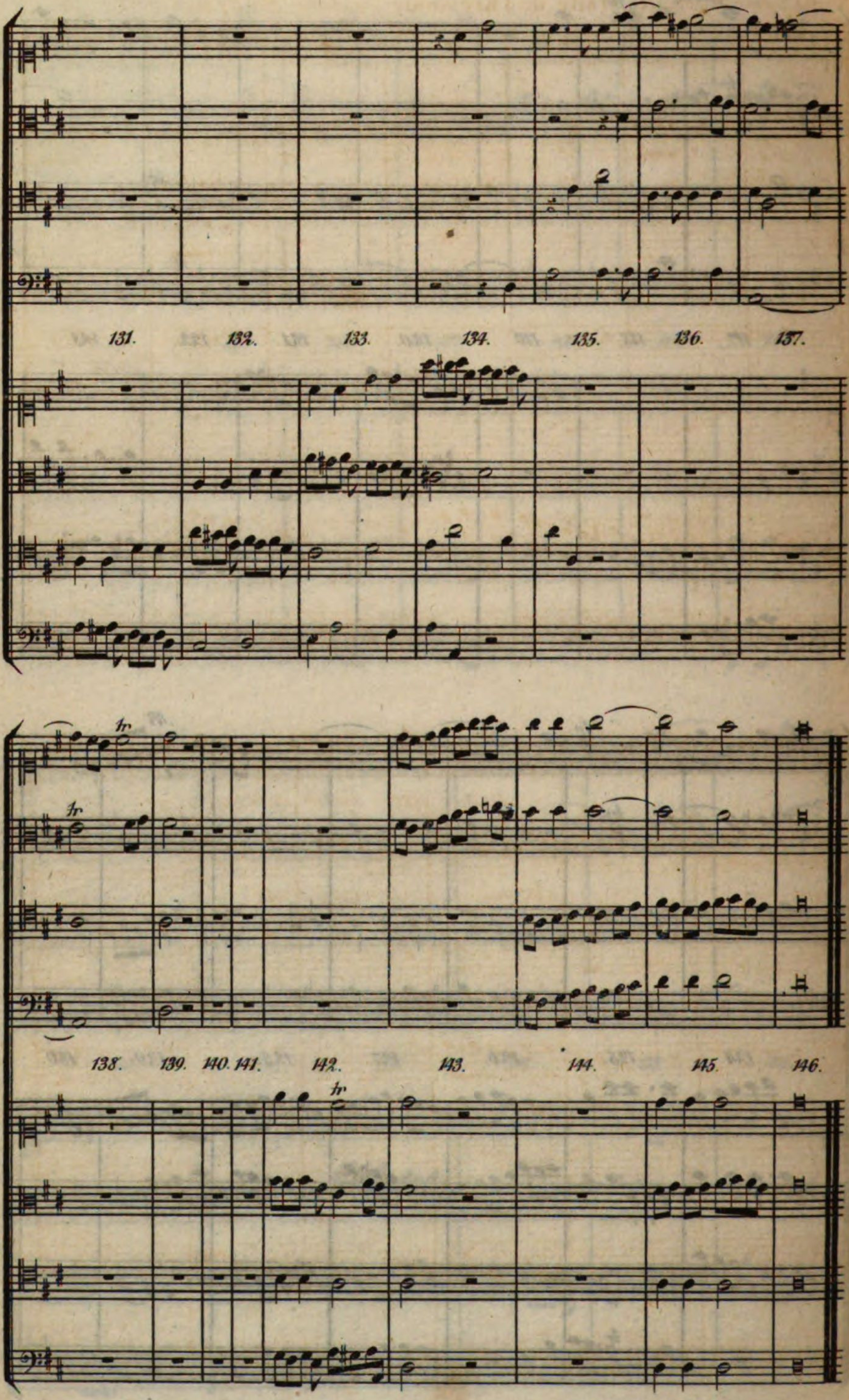

63. 64. 65. 66. 67. 68.
69. 70. 71. 72. 73. 74. 75.


76.
77.
78.
79.
80.
81.
82.
tr
tr
83.
84.
85.
86.
87.
88.
89.


tr
tr
tr
90. 91. 92. 93. 94. 95. 96.
tr
97. 98. 99. 100. 101. 102. 103.


104.
105.
106.
107.
108.
109.
110.
111.
112.
113.
114.
115.
116.

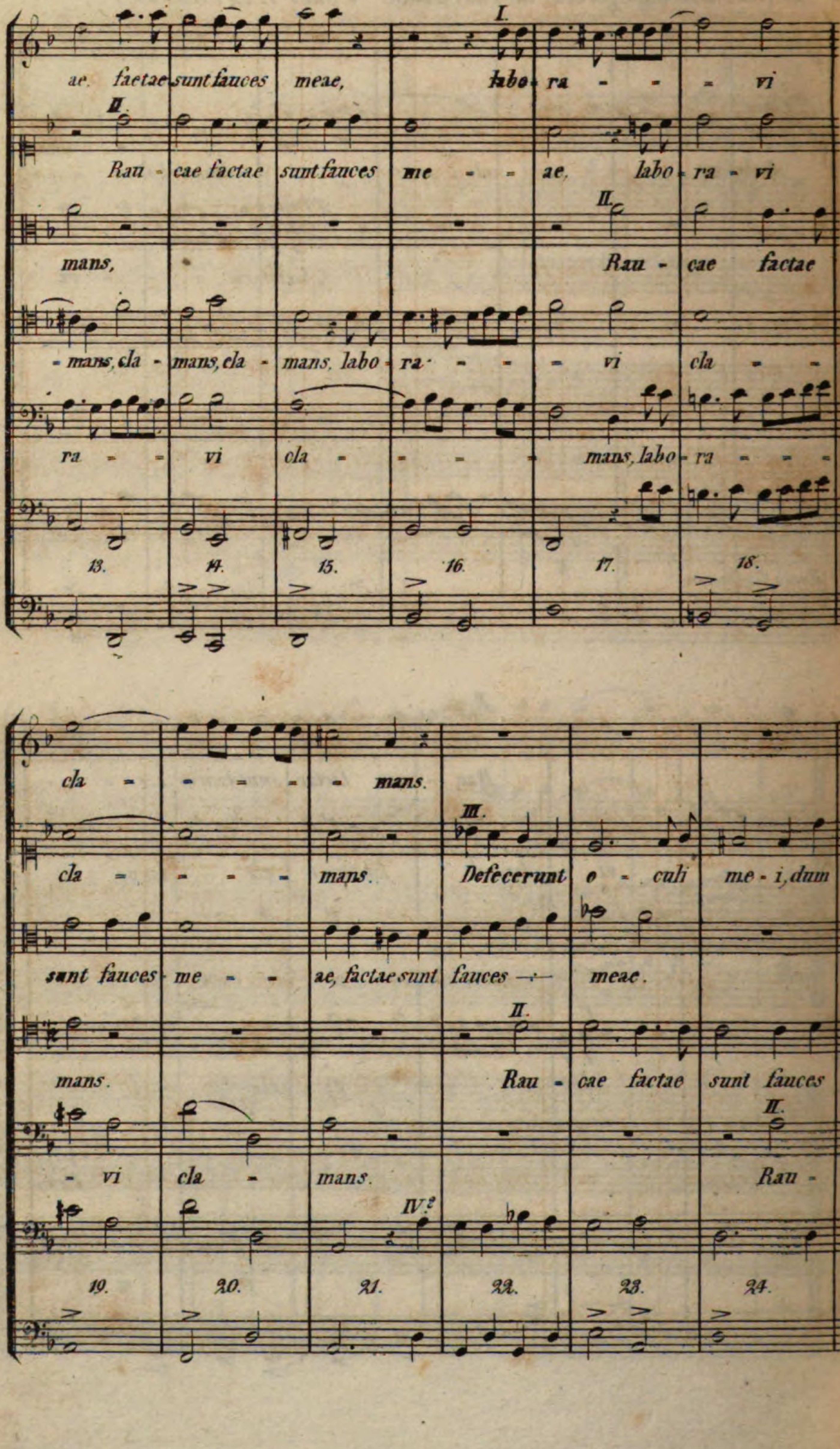

117. 118. 119. 120. 121. 122. 123.
NB
124. 125. 126. 127. 128. 129. 130.


131.
132.
133.
134.
135.
136.
137.
tr
tr
138.
139.
140.
141.
142.
143.
144.
145.
146.
tr

Nº 10. (*Aus Rameau's* „traité de l'harmonie" *v. Jahr 1722 (zu § 190)*

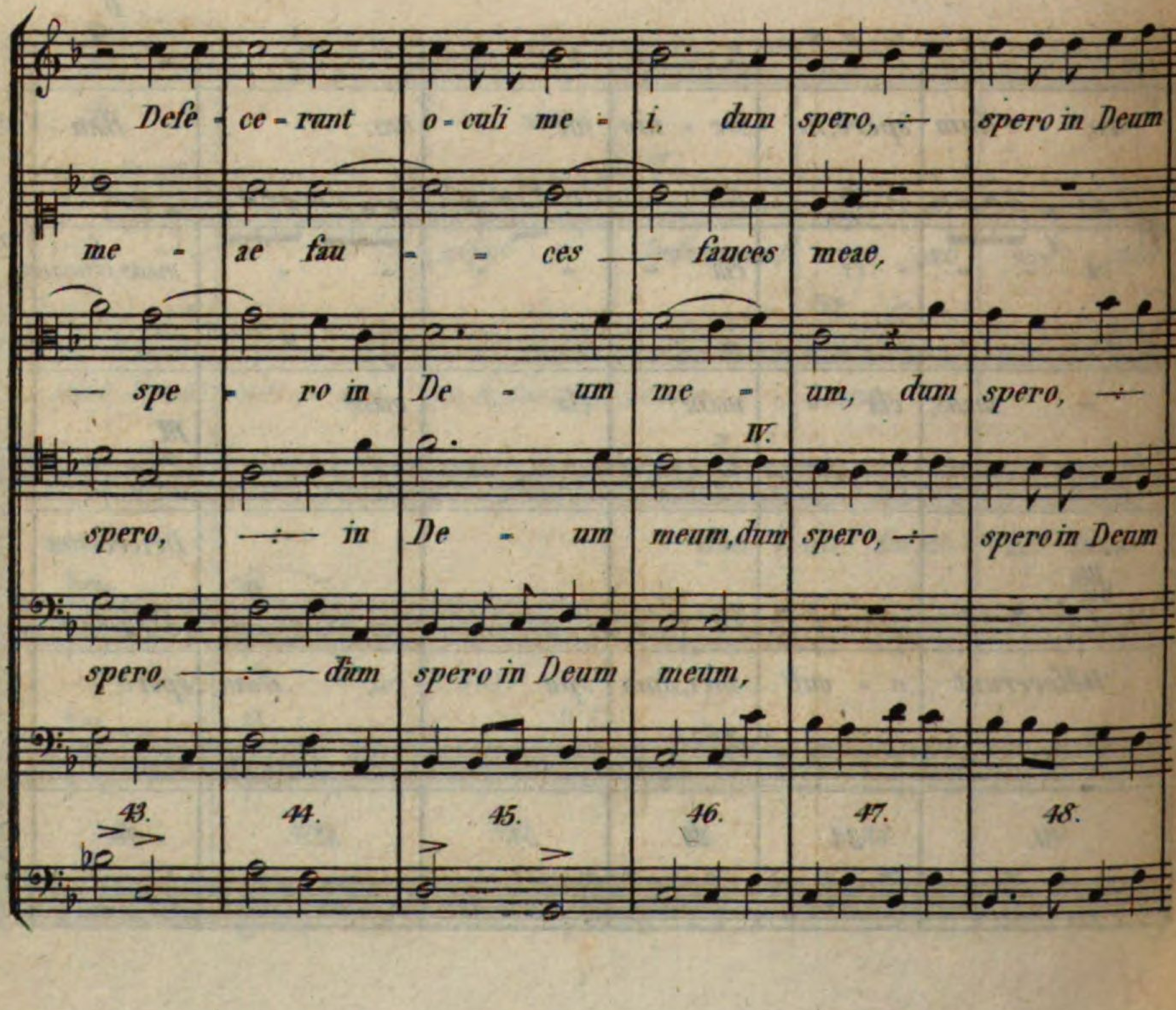


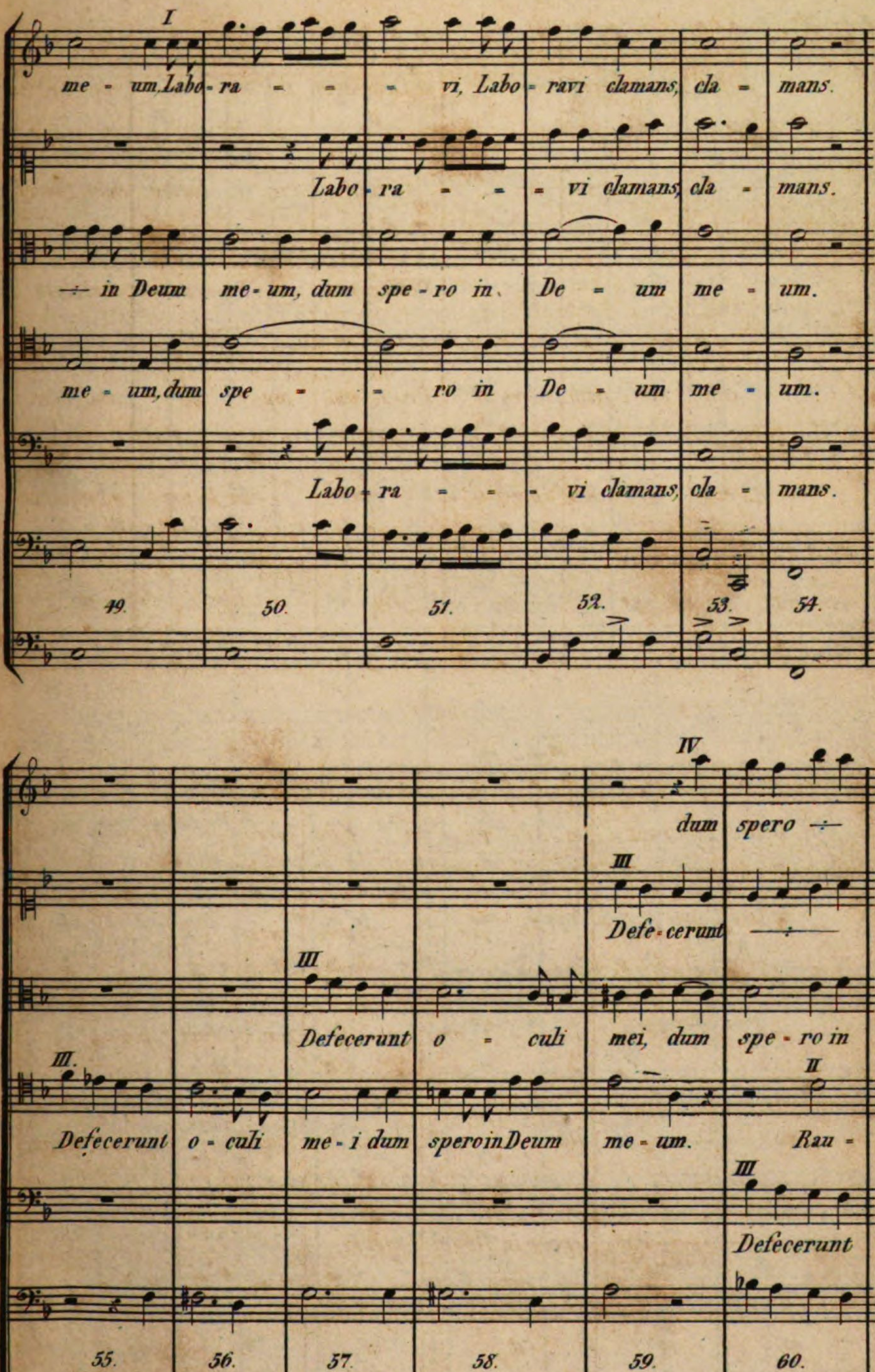


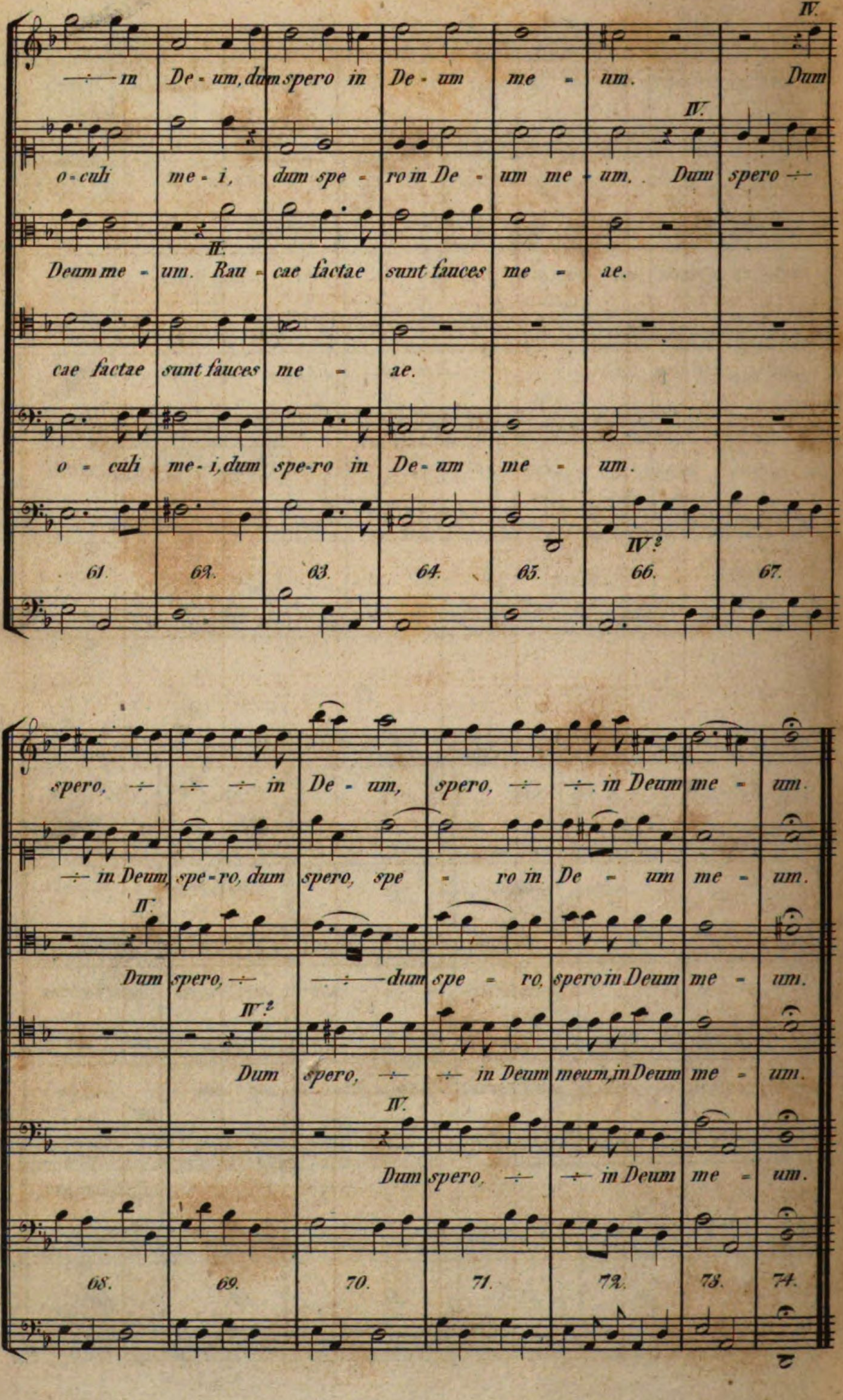

I.
ae. factae sunt fauces meae, labo - ra - - - vi
II.
Rau - cae factae sunt fauces me - - ae, labo - ra - vi
II.
mans, Rau - cae factae
- mans, cla - mans, cla - mans, labo - ra - - - - vi cla - -
ra - - vi cla - - - - mans, labo - ra - - -
13. 14. 15. 16. 17. 18.
cla - - - - - mans.
III.
cla - - - - mans. Defecerunt o - culi me - i, dum
sunt fauces me - - ae, factae sunt fauces - meae.
II.
mans. Rau - cae factae sunt fauces
II.
- vi cla - mans. Rau -
IV.
19. 20. 21. 22. 23. 24.


III.
Defe - cerunt o - culi me - i, dum spe - -
I.
spero in Deum me - um, dum spe - ro. Labo -
I.
Labo - ra - - - vi cla - - - -
me - ae, cla - - mans,
cae factae sunt fauces me - . ae, cla - mans.
27. 26. 27. 28. 29. 30.
II.
ro, dum spero, in De - um me - um. Rau -
ra - - - vi cla - - - - - mans, clamans,
- mans, cla - mans, cla - mans.
III.
Defecerunt
III
IV.
Defecerunt o - culi mei, dum spe - ro, dum spero, -
31. 32. 33. 34. 35. 36.


cae factae sunt fauces me - ae, factae sunt fau - ces me - ae.
II.
Rau - cae factae sunt fauces
III.
Defecerunt o - culi mei, dum
o - culi me-i dum spero in De - um me um, dum
IV.
in Deum meum, dum spero, spero, in Deum meum, dum
37. 38. 39. 40. 41. 42.


Defe - ce - runt o - culi me - i, dum spero, spero in Deum
me - ae fau - - ces fauces meae,
spe - ro in De - um me - um, dum spero,
IV.
spero, in De - um meum, dum spero, spero in Deum
spero, dum spero in Deum meum,
43. 44. 45. 46. 47. 48.

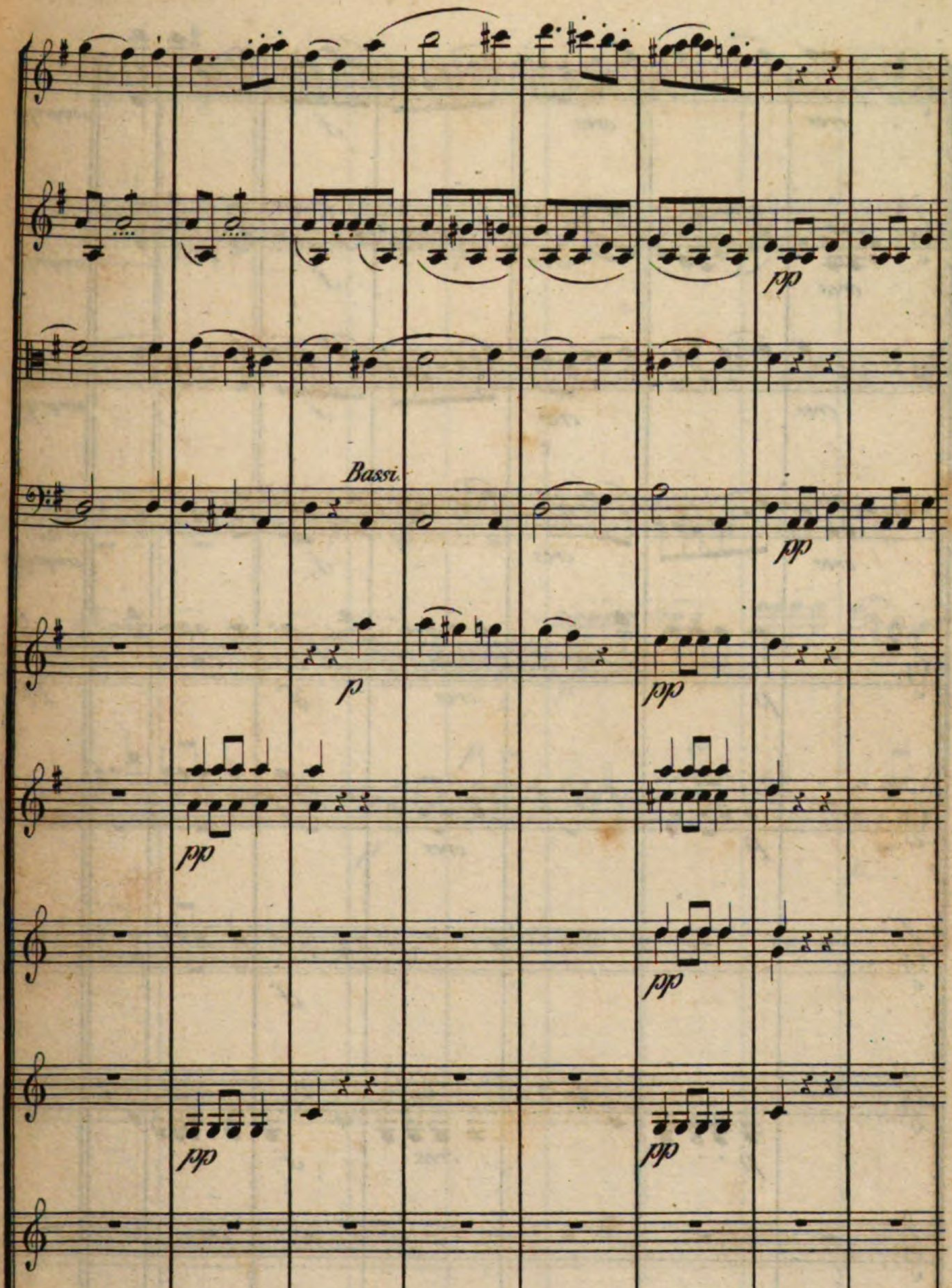

I
me - um, Labo - ra - - - vi, Labo - ravi clamans, cla - mans.
Labo - ra - - - vi clamans, cla - mans.
in Deum me - um, dum spe - ro in De - um me - um.
me - um, dum spe - - ro in De - um me - um.
Labo - ra - - - vi clamans, cla - mans.
49. 50. 51. 52. 53. 54.
IV
dum spero
III
Defe - cerunt
III
Defecerunt o - culi mei, dum spe - ro in
III.
Defecerunt o - culi me - i dum speroinDeum me - um.
II
Rau -
III
Defecerunt
55. 56. 57. 58. 59. 60.


IV.
÷ in De - um, dum spero in De - um me - um. Dum
o - culi me - i, dum spe - ro in De - um me - um. Dum spero ÷
Deum me - um. Rau - cae factae sunt fauces me - ae.
cae factae sunt fauces me - ae.
o - culi me - i, dum spe-ro in De - um me - um.
61. 62. 63. 64. 65. 66. 67.
spero, ÷ ÷ ÷ in De - um, spero, ÷ ÷ in Deum me - um.
÷ in Deum, spe - ro, dum spero, spe - ro in De - um me - um.
Dum spero, ÷ ÷ dum spe - ro, spero in Deum me - um.
Dum spero, ÷ ÷ in Deum meum, in Deum me - um.
Dum spero, ÷ ÷ in Deum me - um.
68. 69. 70. 71. 72. 73. 74.

No 11. *Menuetto secondo aus André's Sinfonie op. 13. (zu S. 214.)*

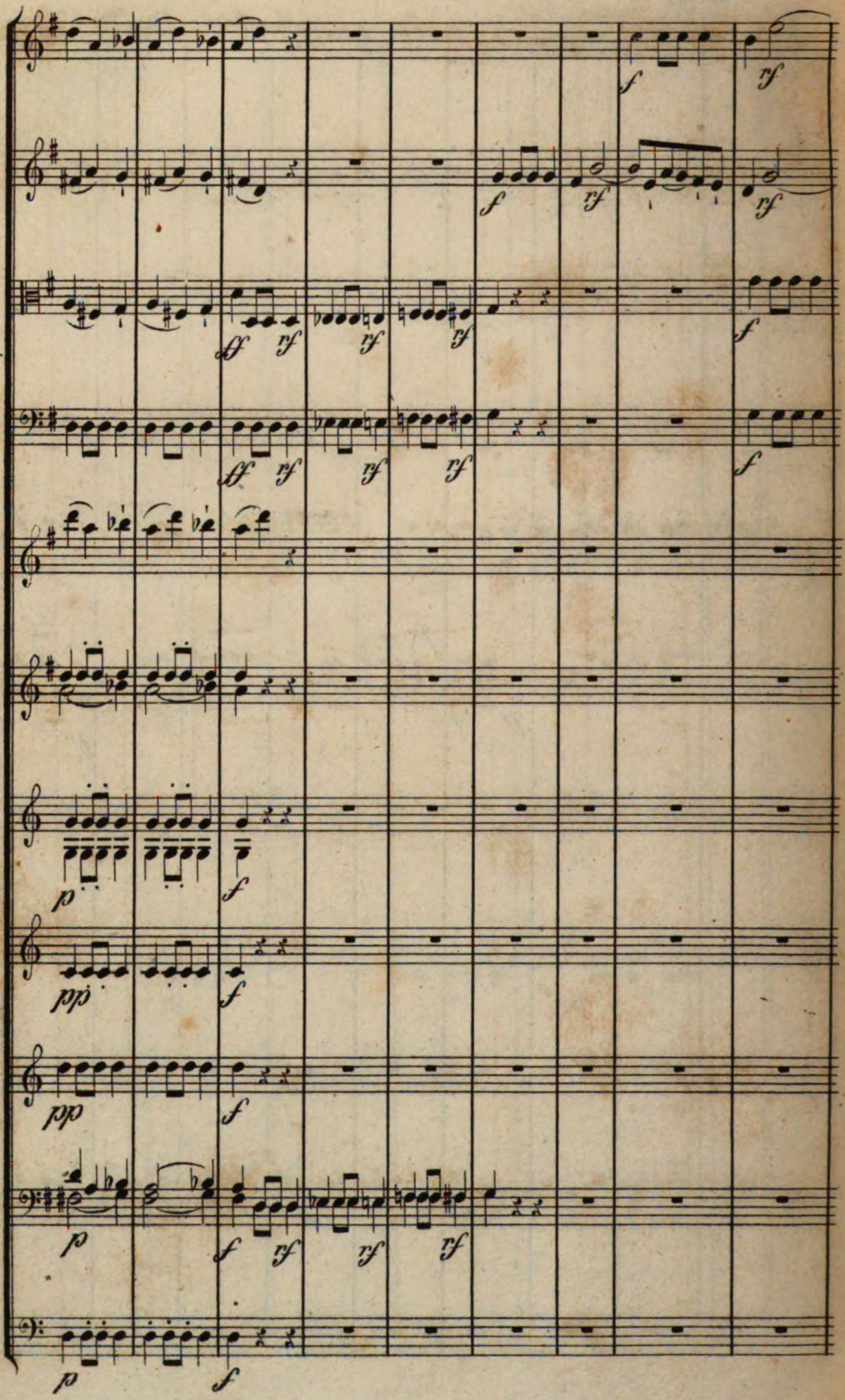



rf
dol.
pp
rf
Vlli
pp
rf
pp
pp
rf
pp
pp
pp
rf


Bassi.
p
pp


cres.
f
sempre pp
p
pp


p
p
p
p



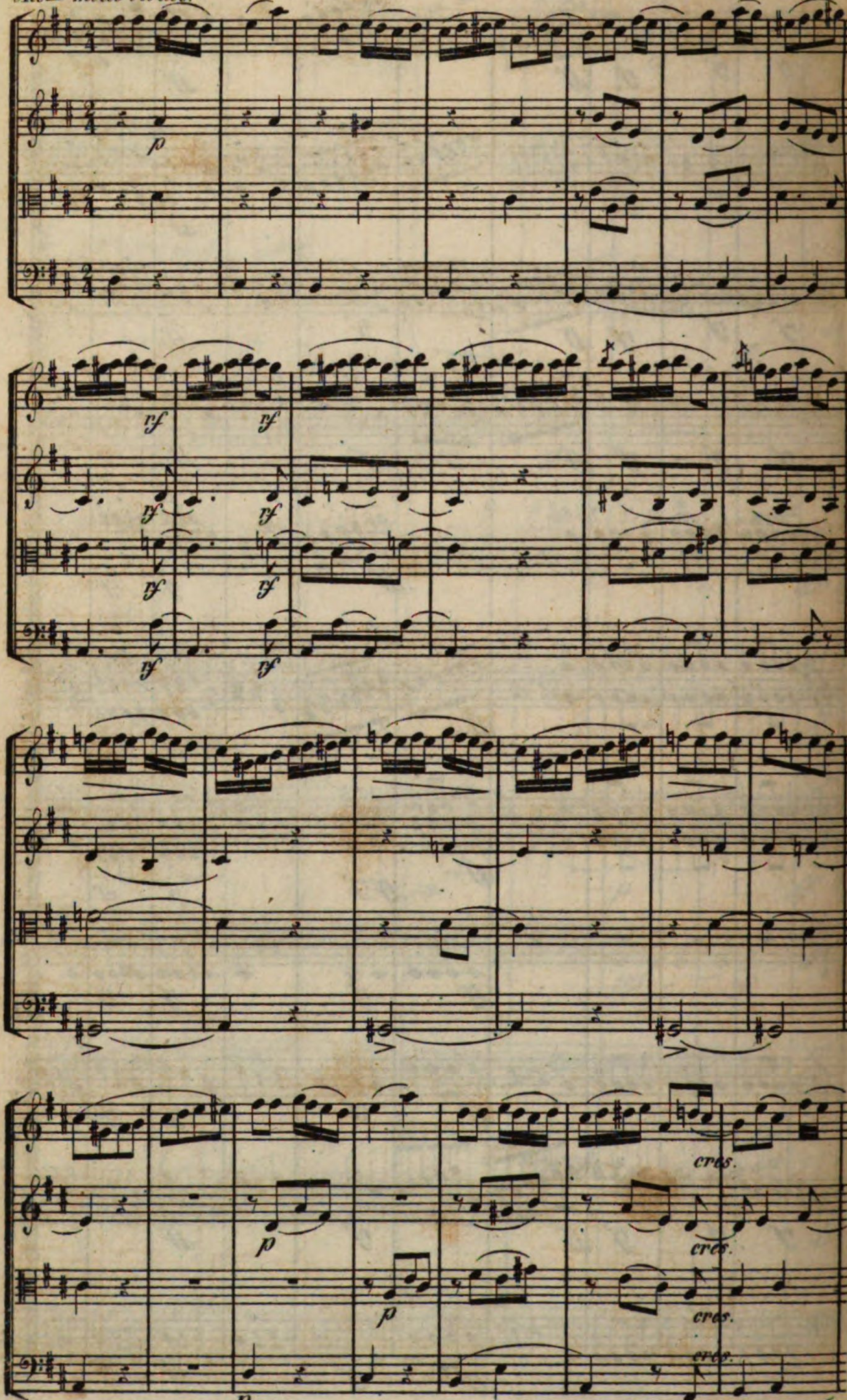

rf
sempre pp
pp
p
ff
f


sempre pp
rf
sf
dol.
Vlli
sempre pp
Bassi.
pp
p

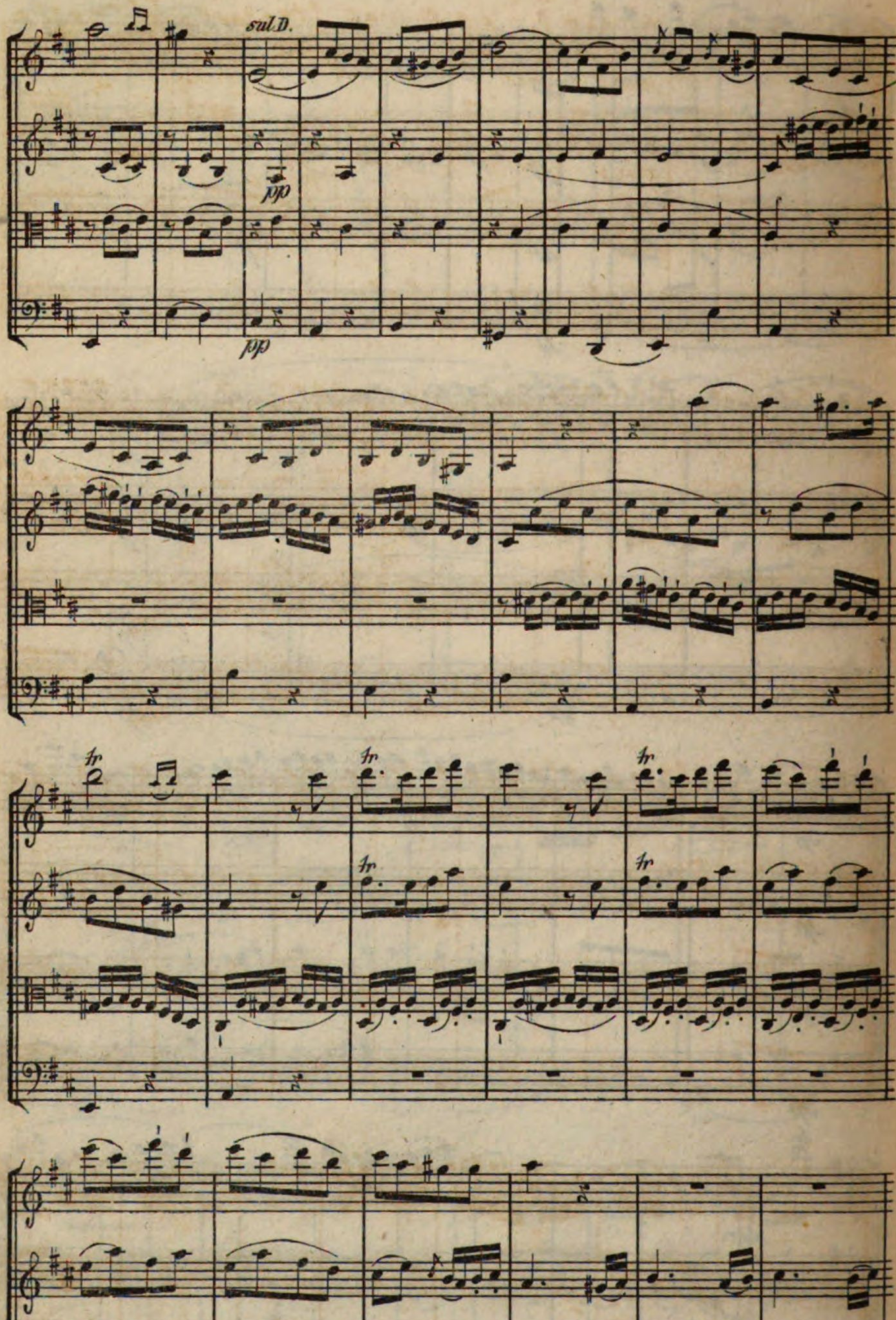


Nº 12. *Quartett-Rondo Nº 3. aus op. 15 v. A. André.* (zu S. 218)

All^tto molto vivace.



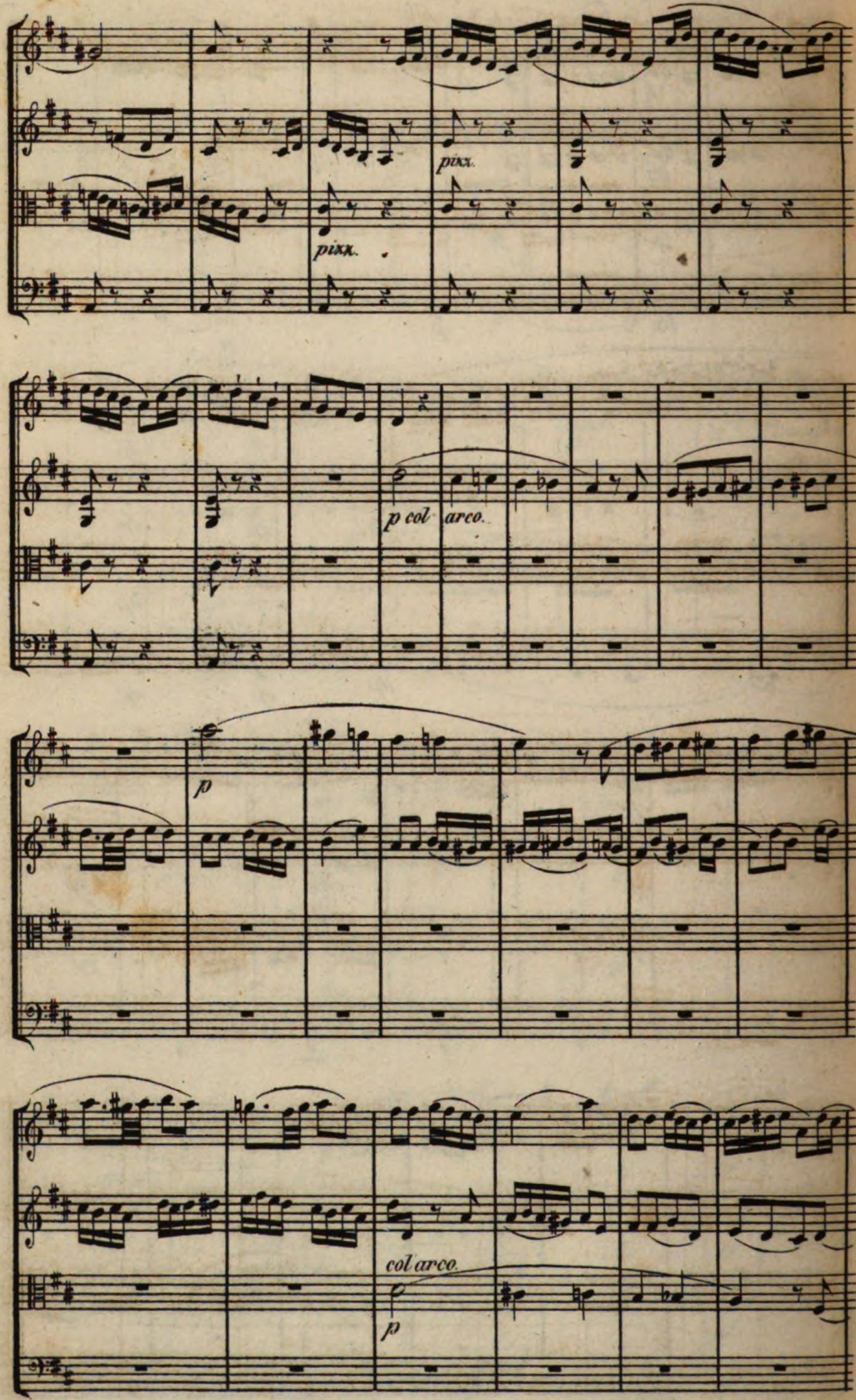

cres.
cres.
cres.
cres.
dol.


sul D.
pp
pp


poco f
cres.
più cres.
poco f
cres.
più cres.
f
ff
p

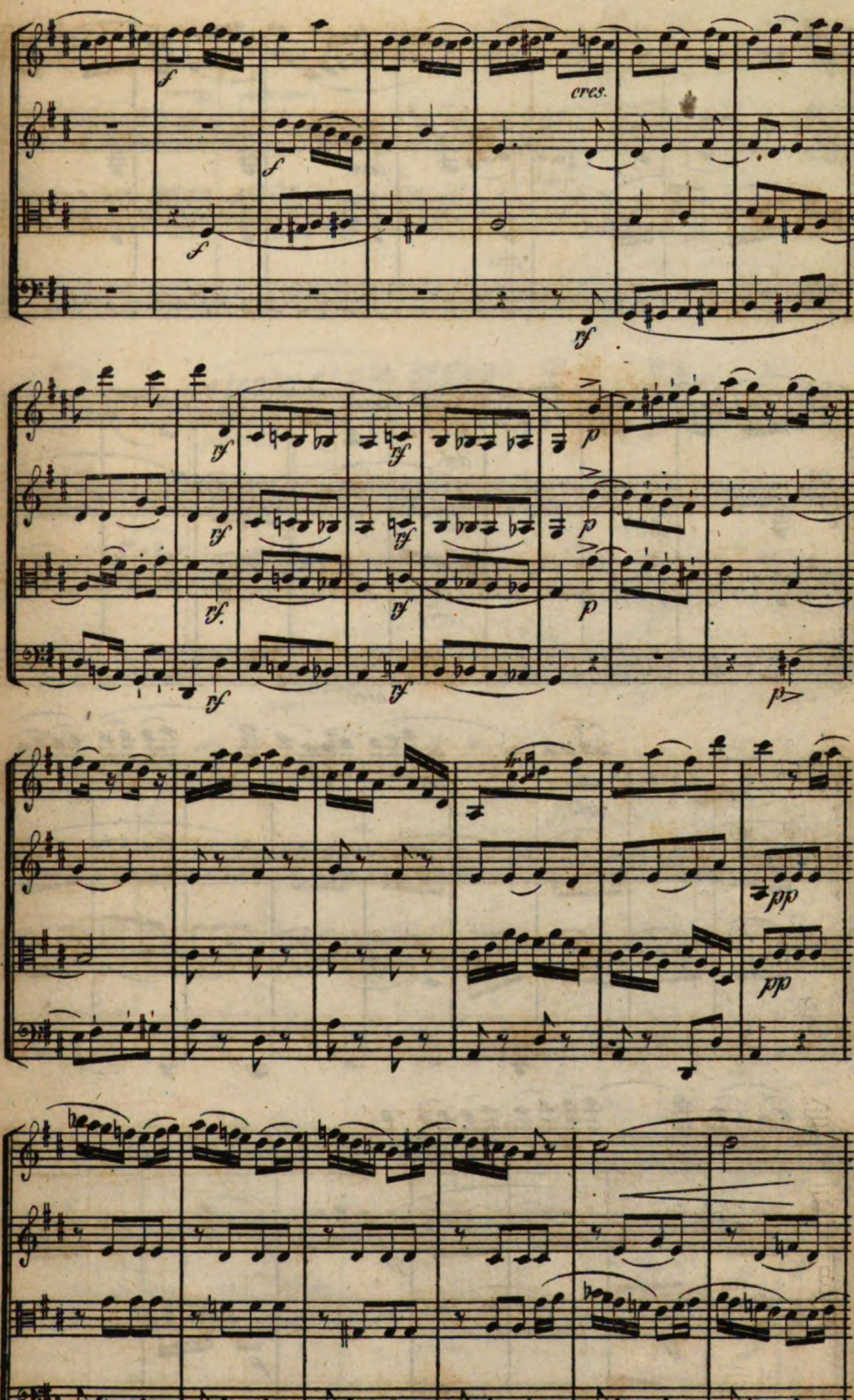

cres.
cres.
cres.

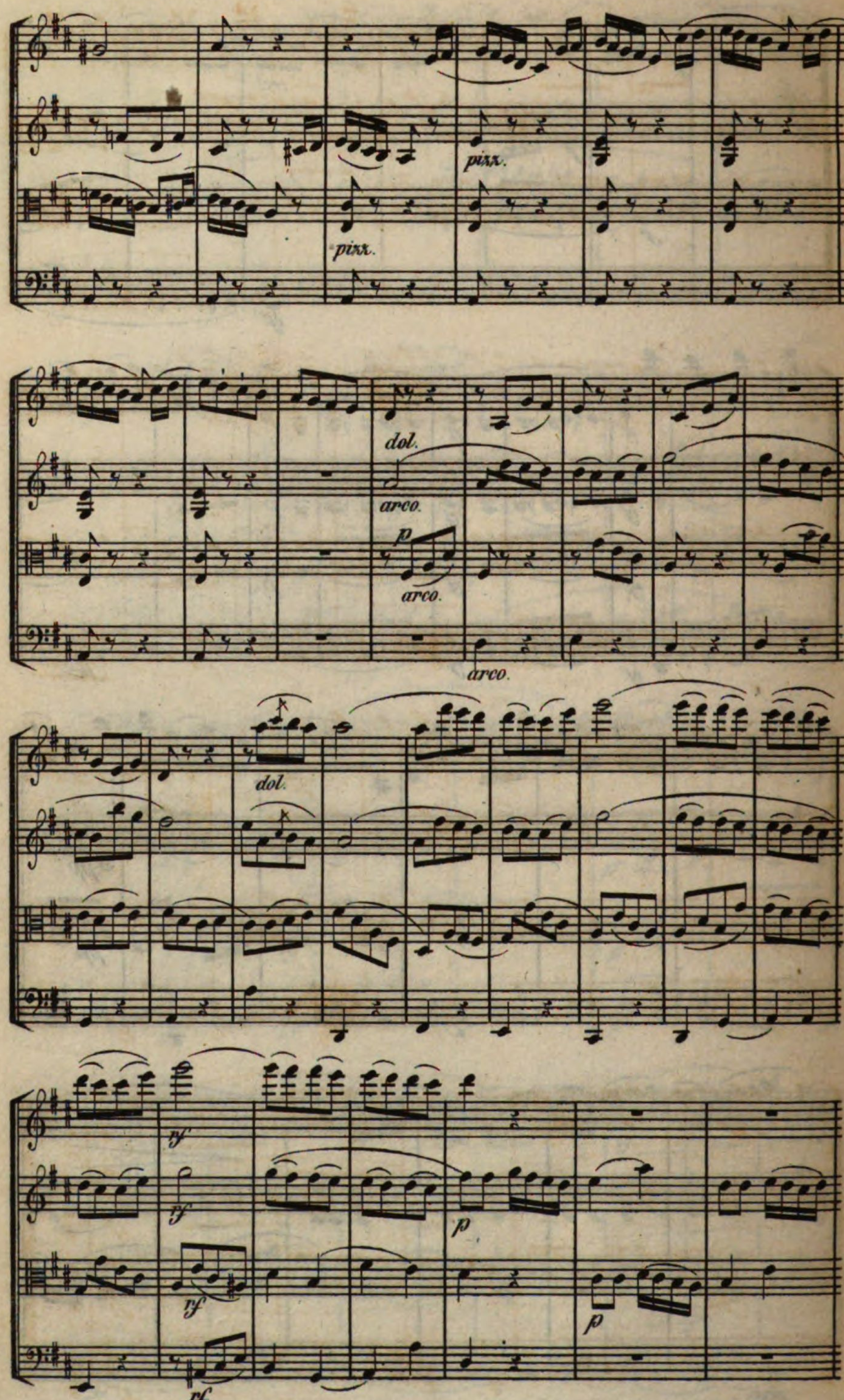

rfz
p
fp
poco f
pf
cres.
pp
pizz.


pizz.
pizz.
p col arco.
p
col arco.
p


p col arco.
p
p
p

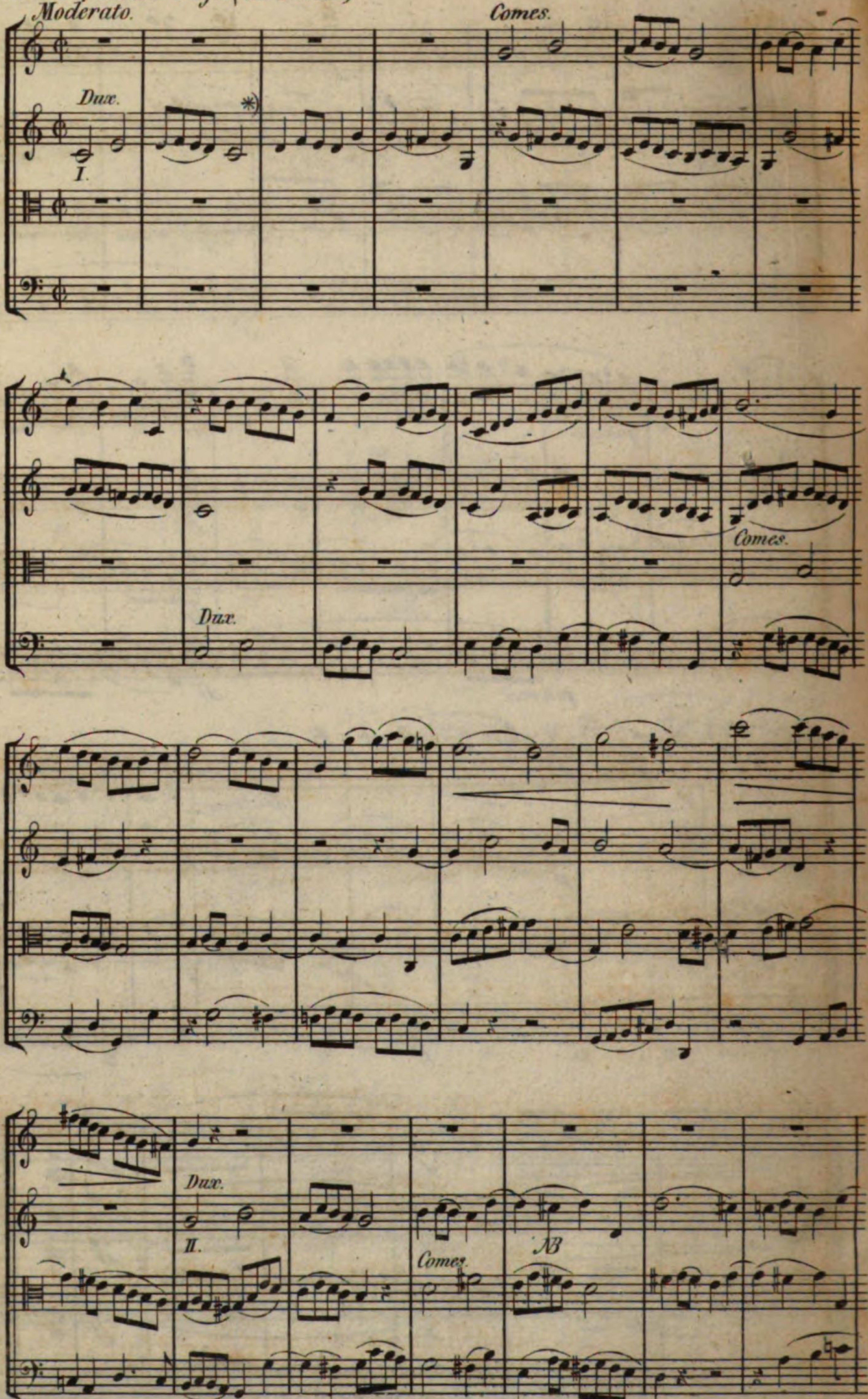

p
rf
rf
p
p
rf
rf
rf
rf
rf
rf
p
p
p
rf
rf
rf


f
cres.
f
f
rf
rf
rf
rf
rf
rf
p
p
p
p
pp
pp
pizz.

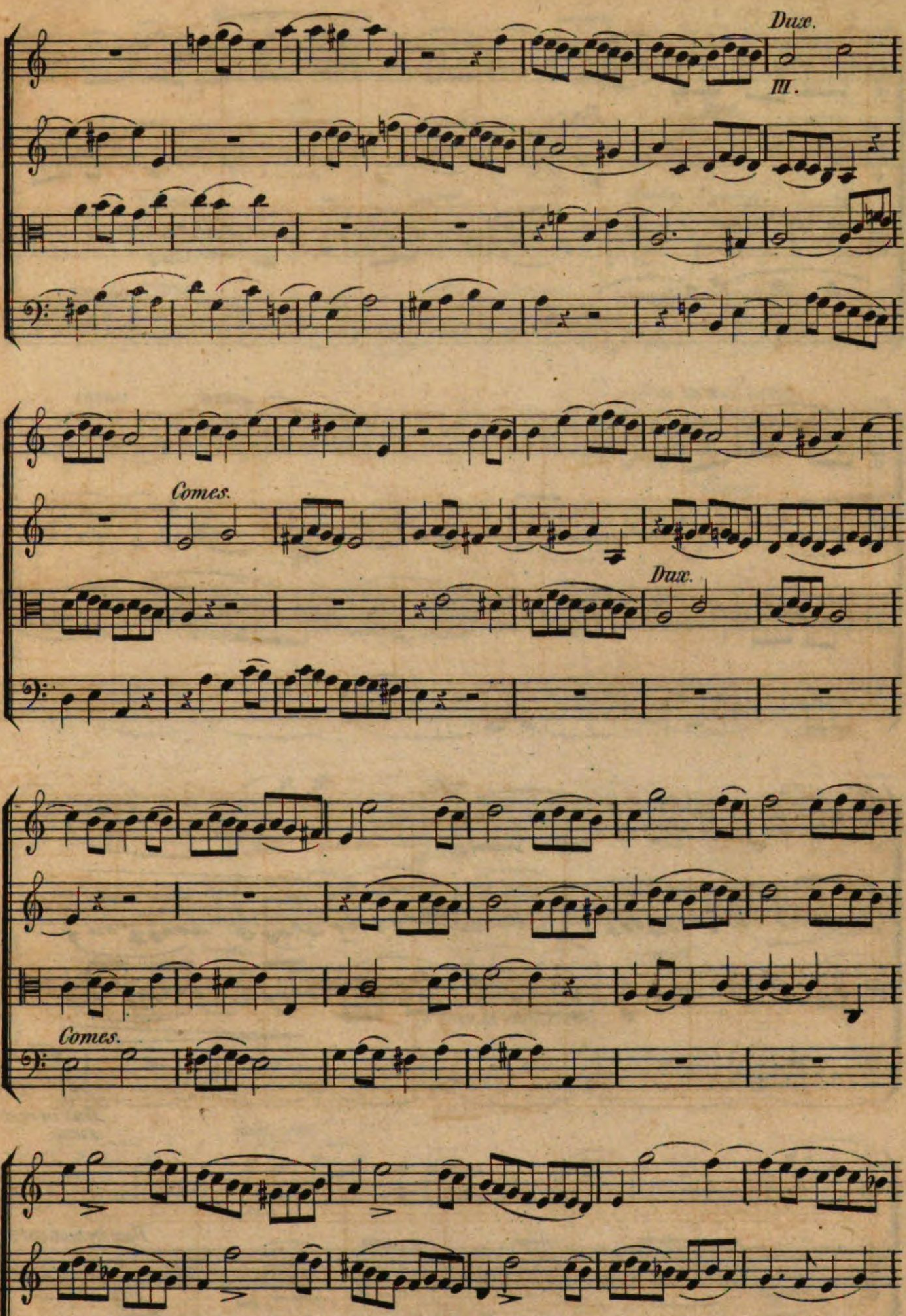

pizz.
pizz.
dol.
arco.
p
arco.
arco.
dol.
rf
rf
p
rf
p

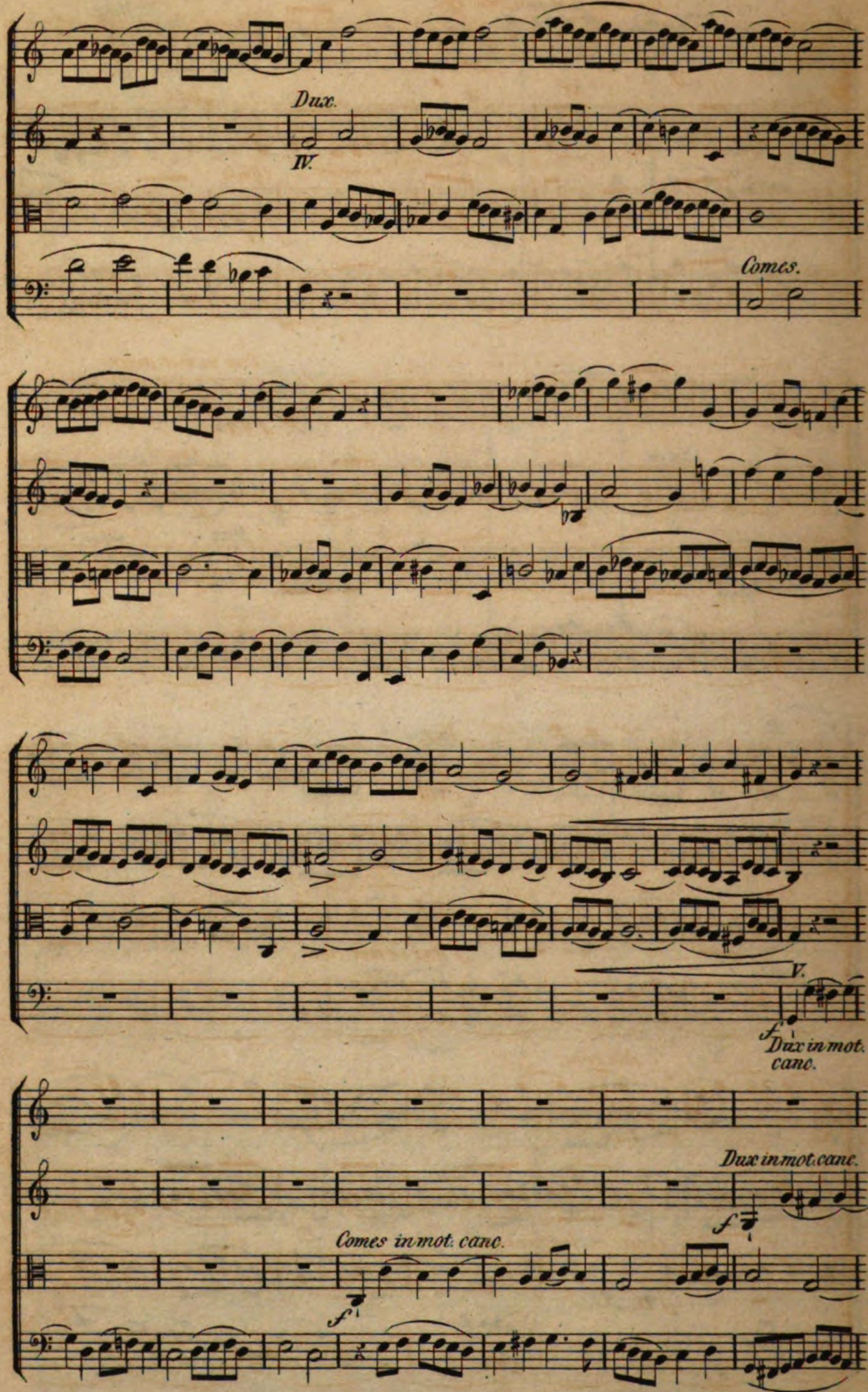

cres.
più cres.
più cres.

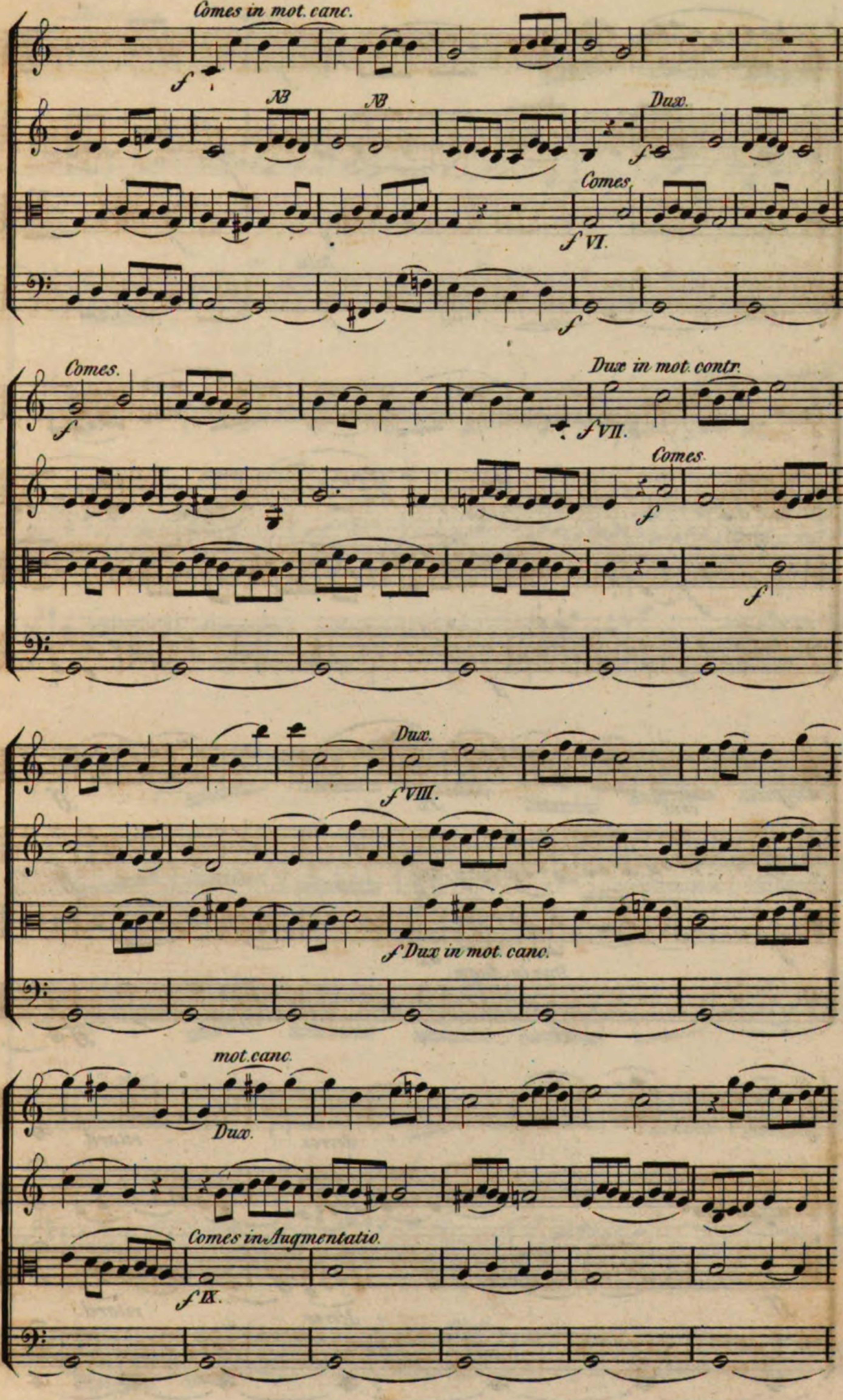
No 13. *Quartett-Fuge.* (zu S. 220)

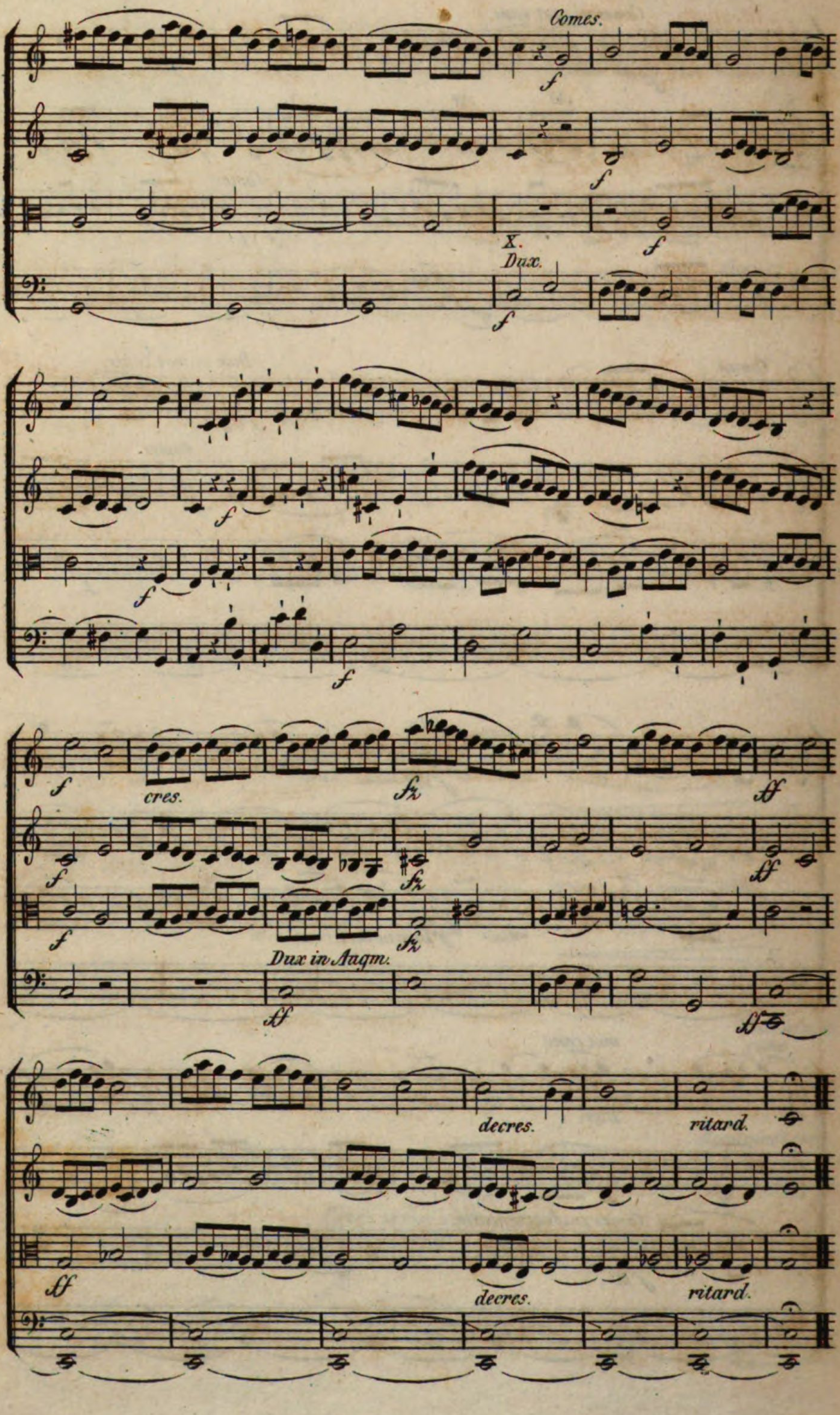


*) *Diese 2 Takte sind absichtlich aus dem letzten Satze von W. A. Mozart's mus. Spass entlehnt.*

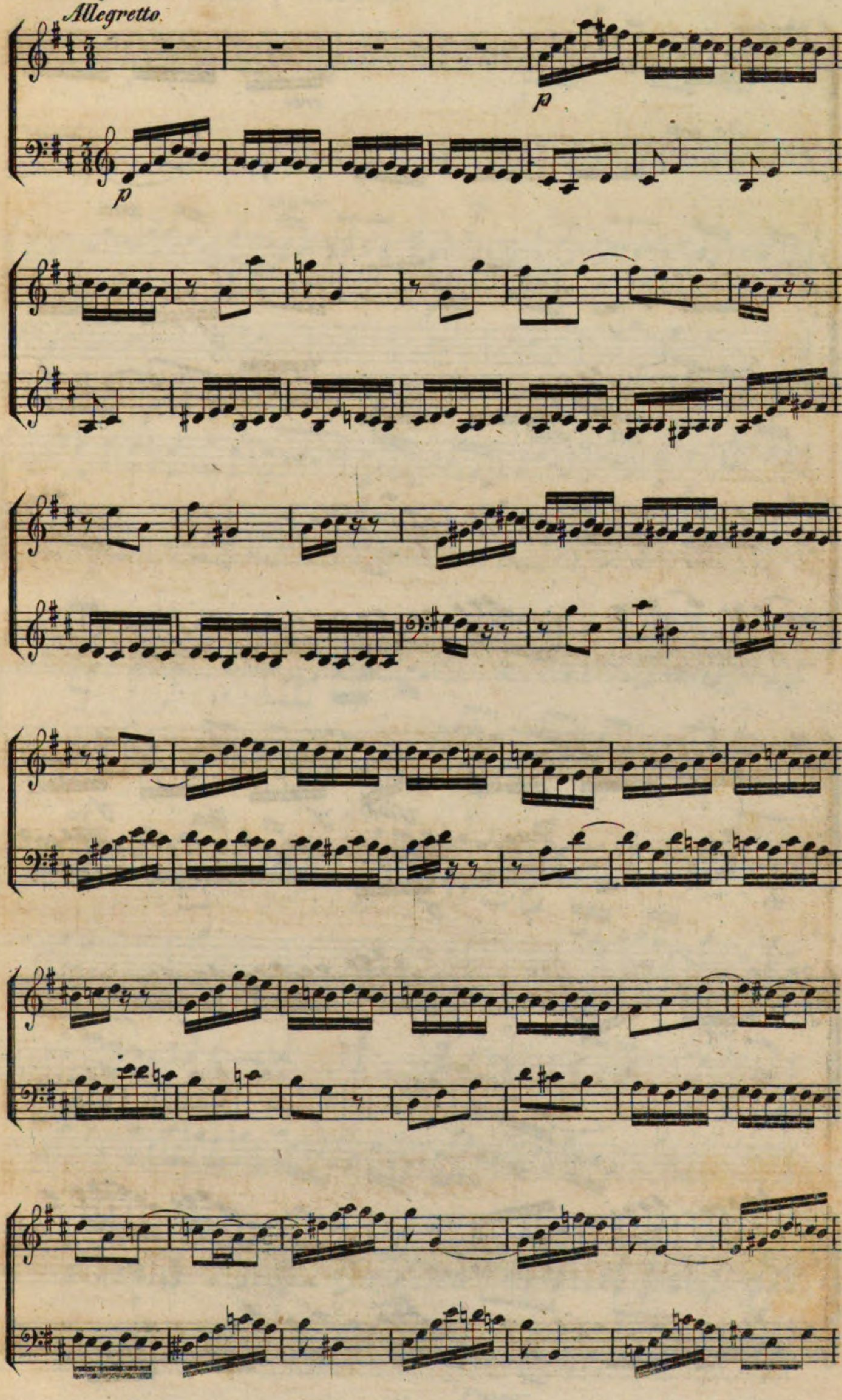

Dux.
III.
Comes.
Dux.
Comes.

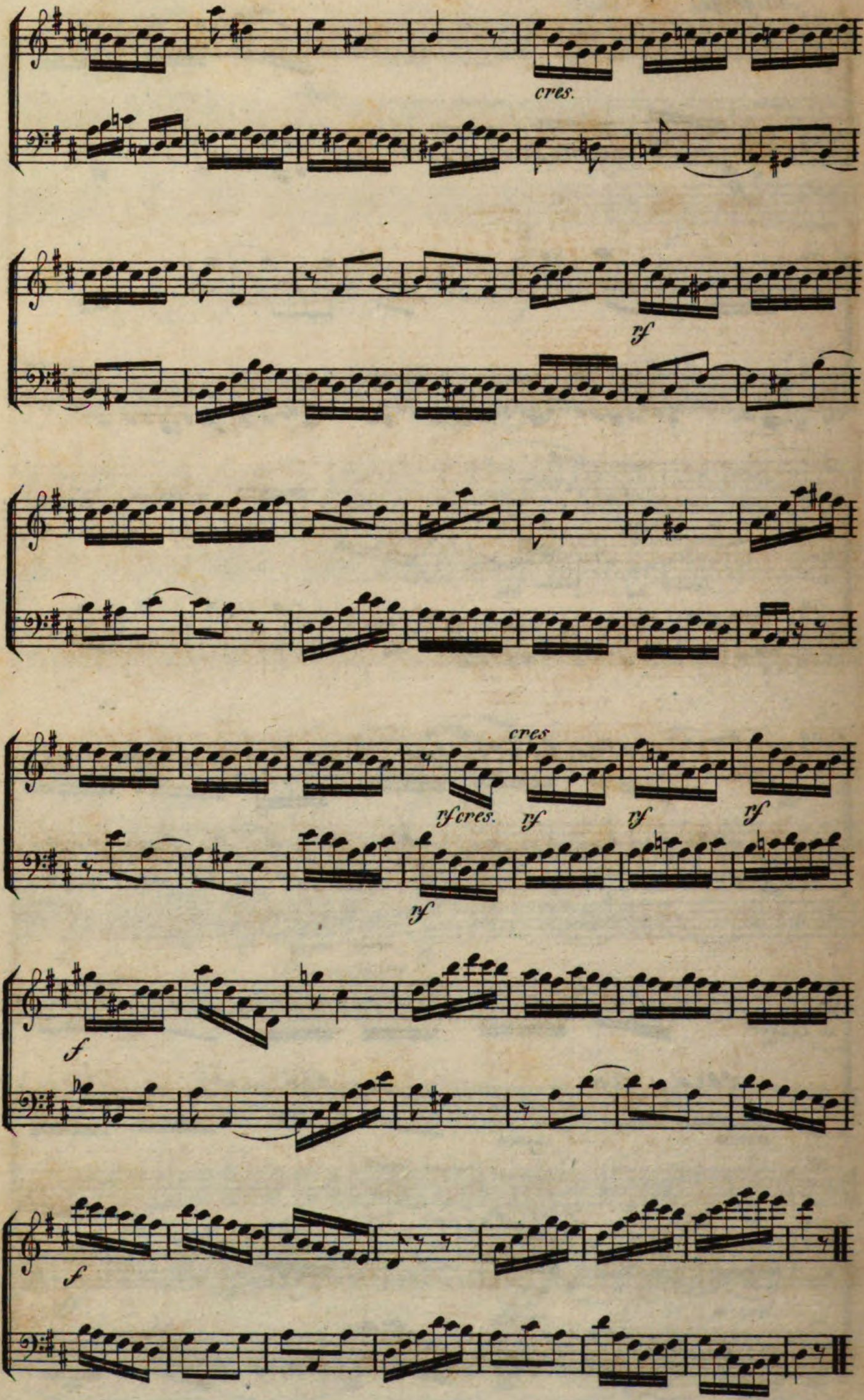

Dux.
IV.
Comes.
V.
f
Dux in mot. canc.
Dux in mot. canc.
f
Comes in mot. canc.
f


Comes in mot. canc.
NB
NB
Dux.
Comes
f VI.
Comes.
Dux in mot. contr.
f VII.
Comes
Dux.
f VIII.
f Dux in mot. canc.
mot. canc.
Dux.
Comes in Augmentatio.
f IX.

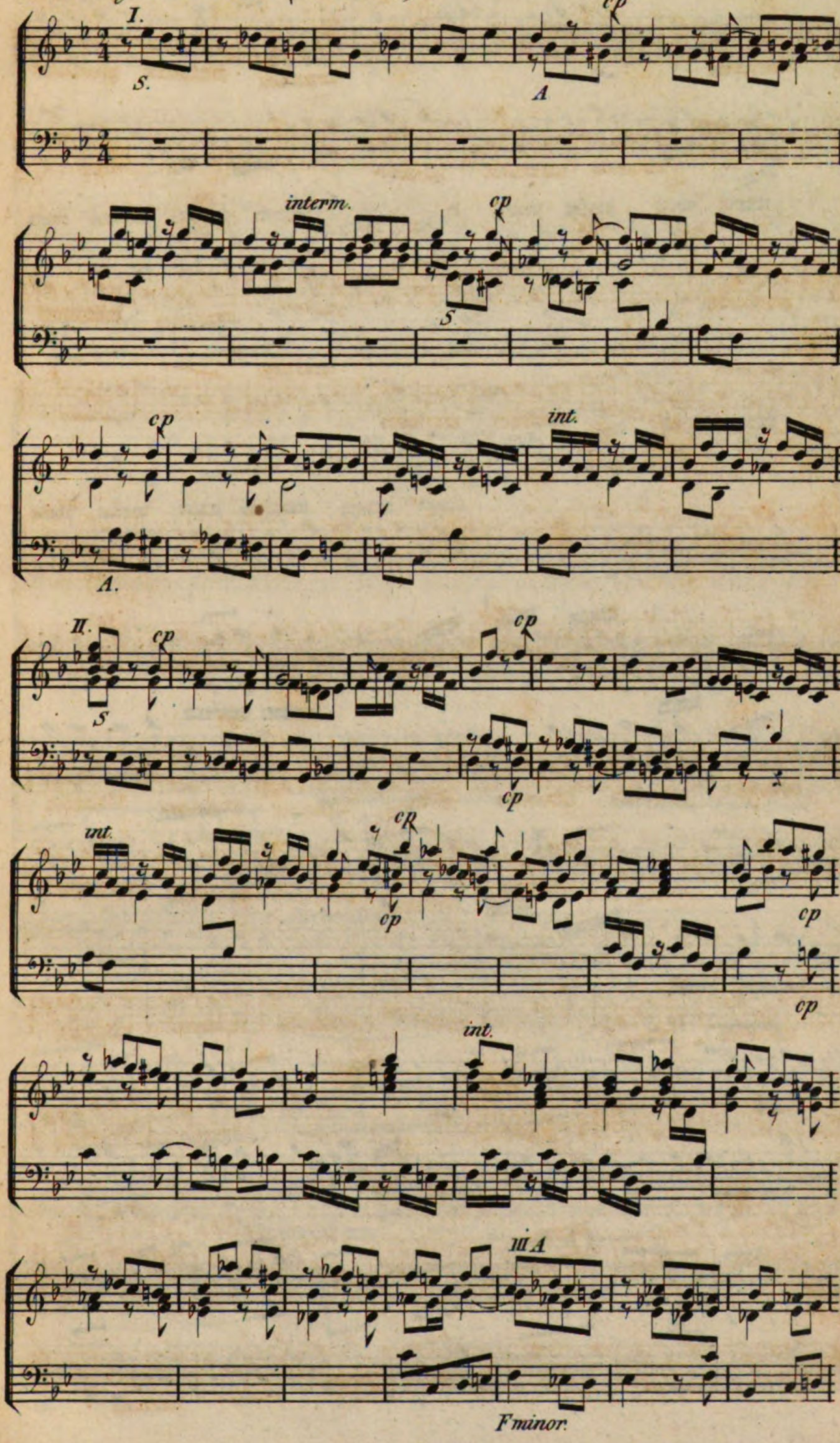

Comes.
X.
Dux.
cres.
fz
ff
Dux in Augm.
decres.
ritard.

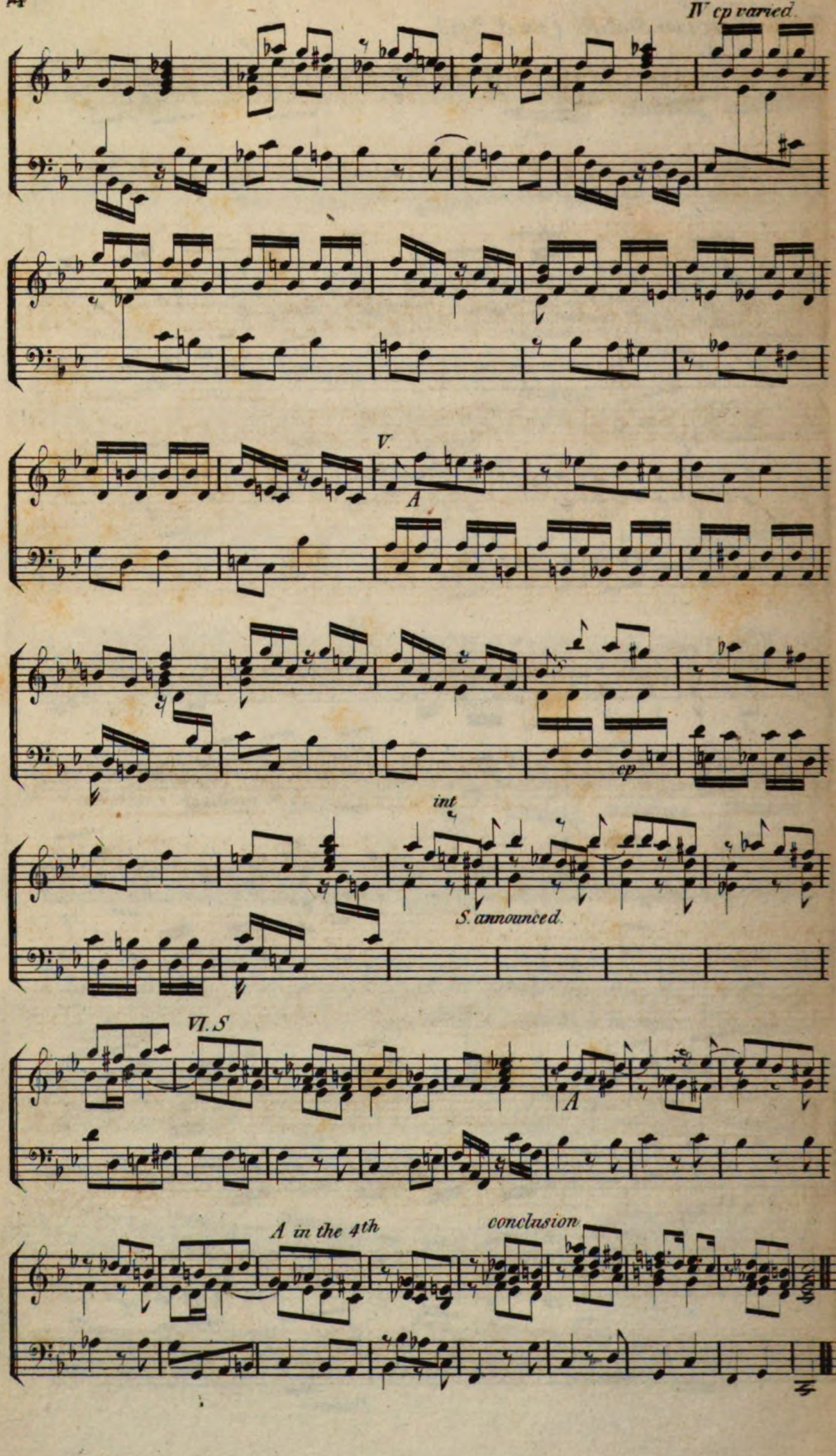
Nº 14. *Fughette.* (zu S. 231)



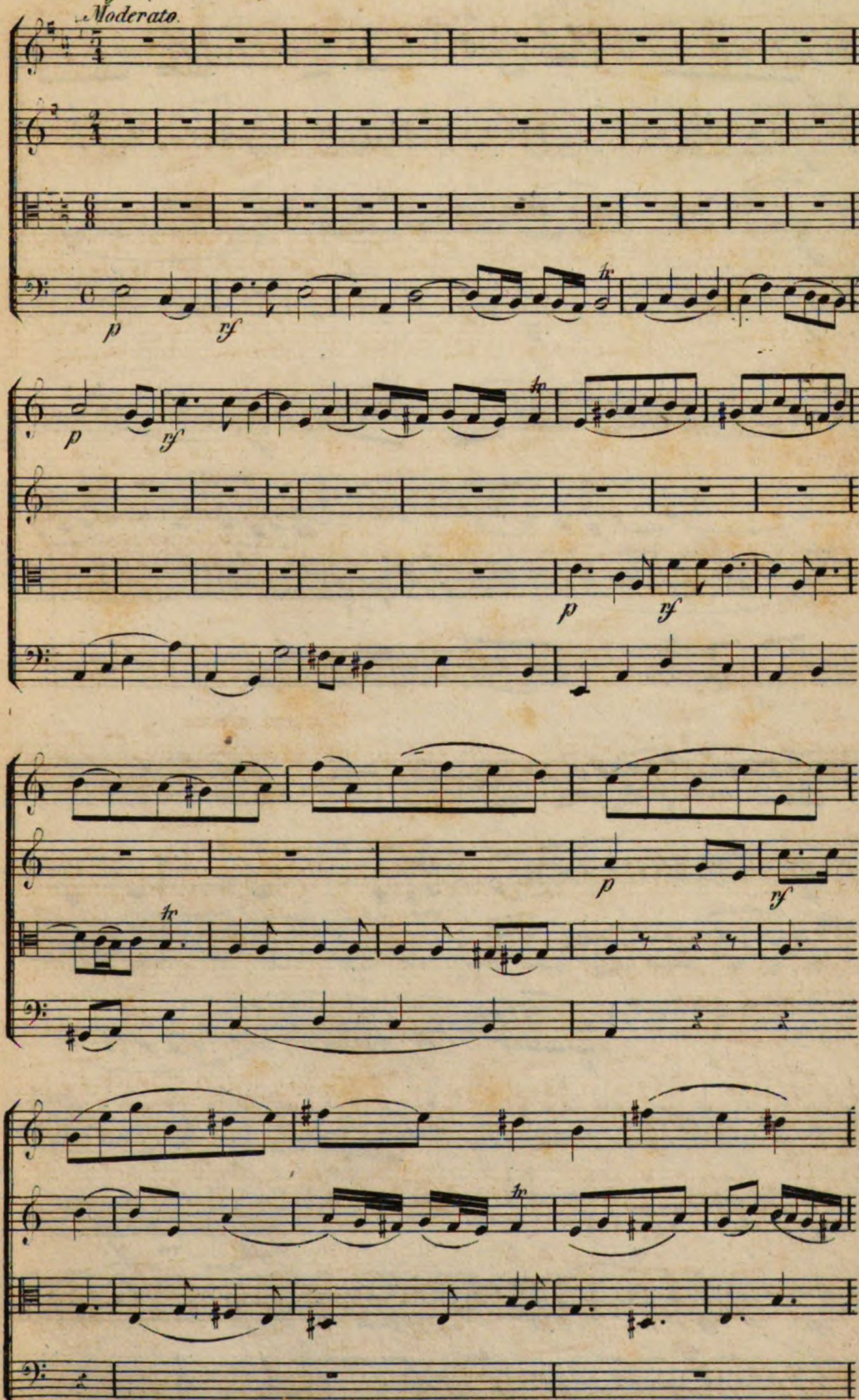

cres.
rf
cres
rf cres.
rf
rf
rf
rf
f
f

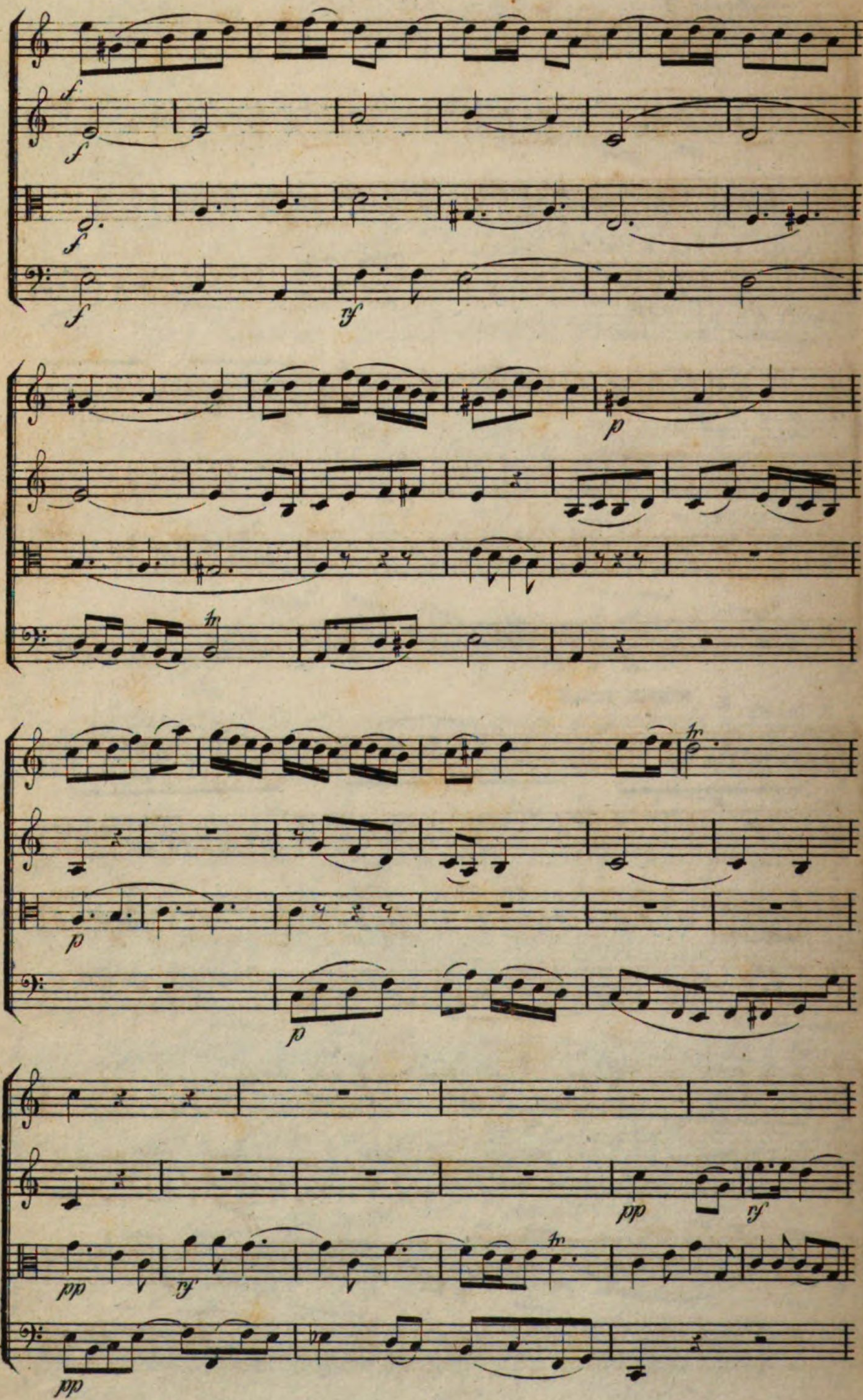
Nº 15. *Fuge von Stölzel.* (*zu S. 245.*)

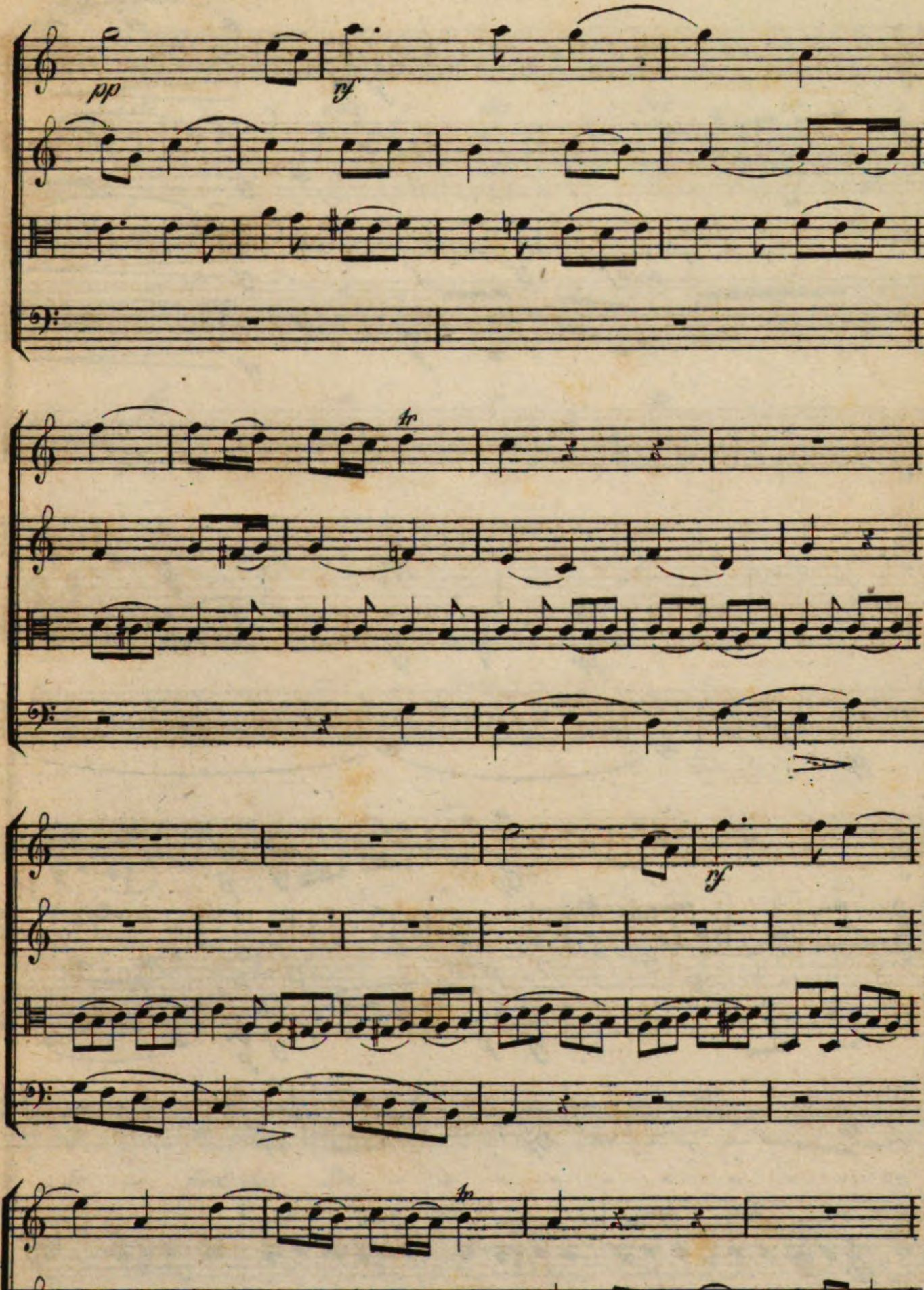


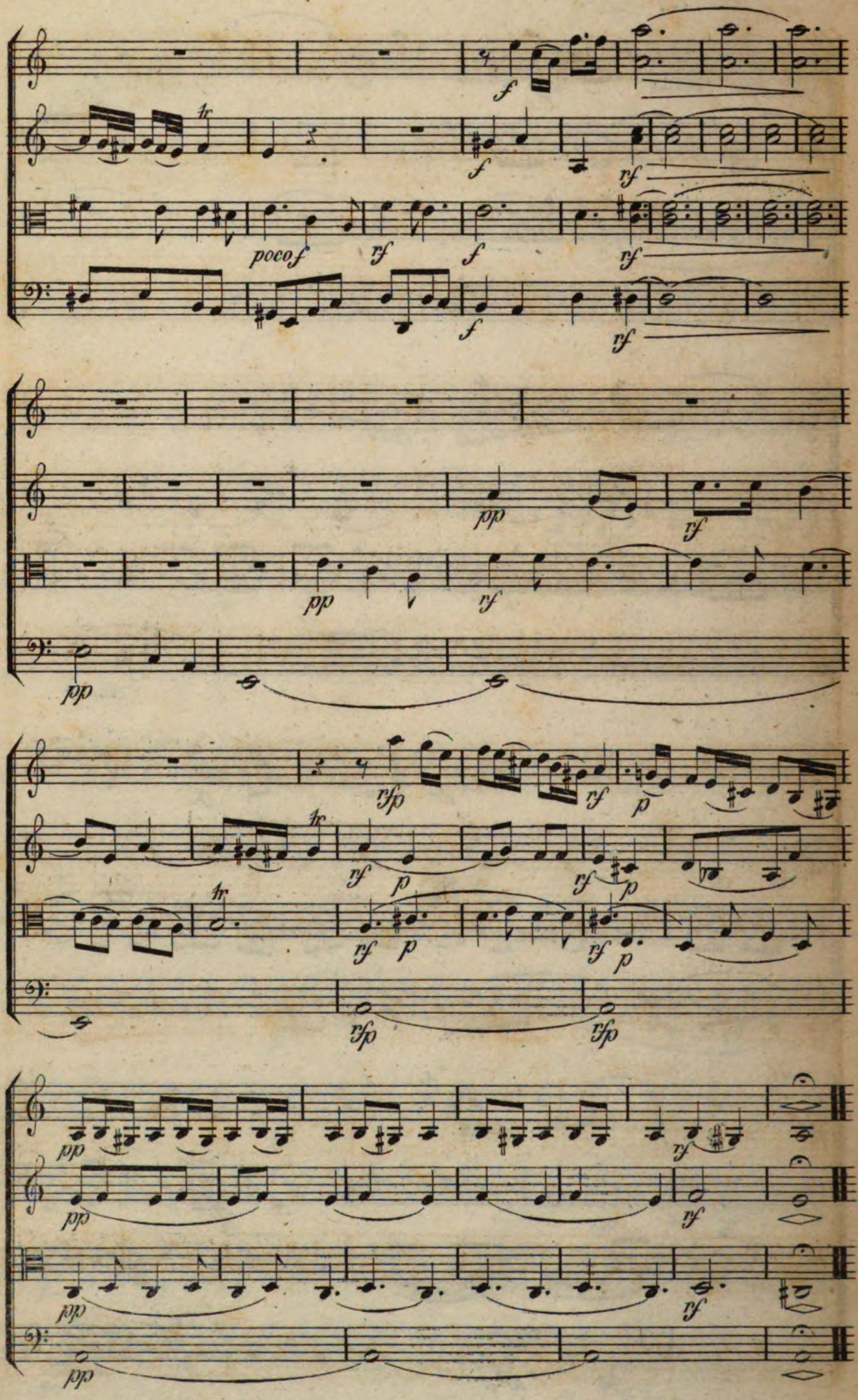

IV cp varied.
V.
A
cp
int
S. announced.
VI. S
A
A in the 4th
conclusion

No 16. *Fuga.* (zu S. 256)



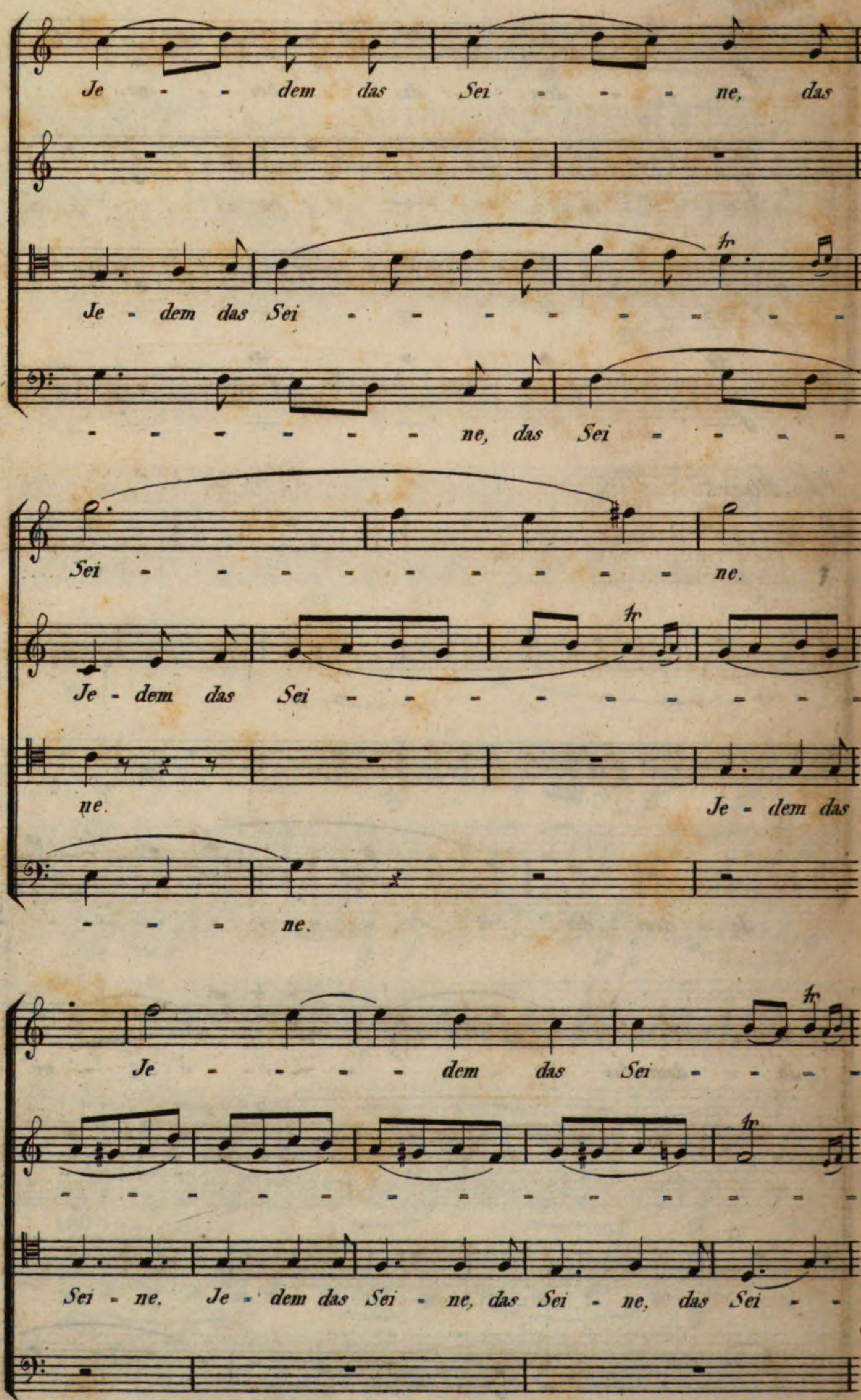


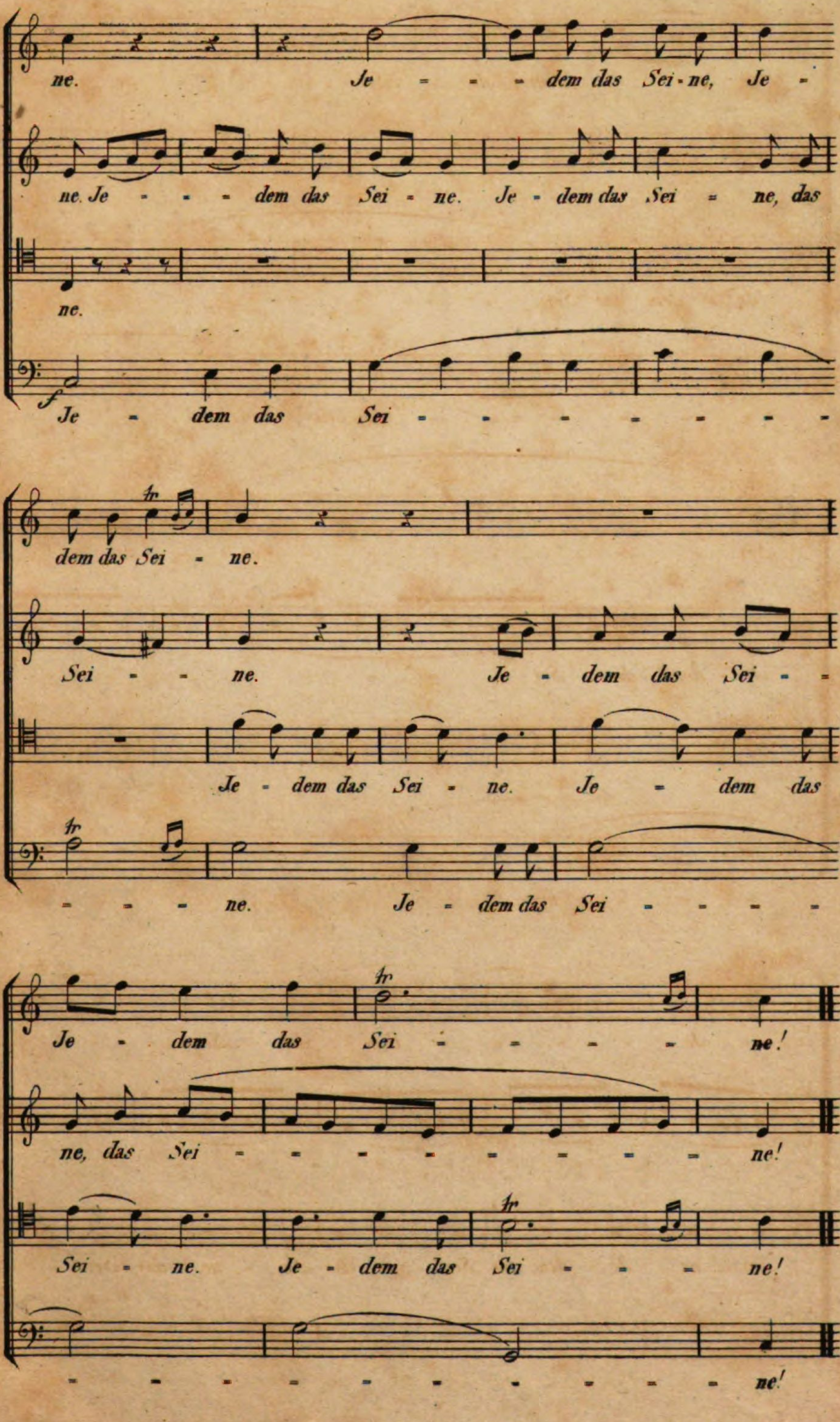

pp
rf
tr
rf
tr
rf
pf


poco f

Nº 17. A. André, Sprichwörter. (zu S. 257.)




Je - - dem das Sei - - - ne, das
Je - dem das Sei - - - - - - - - -
- - - - - - ne, das Sei - - - -
Sei - - - - - - - - - ne.
Je - dem das Sei - - - - - - - - -
ne.
Je - dem das
- - - ne.
Je - - - - dem das Sei - - - -
Sei - ne. Je - dem das Sei - ne, das Sei - ne, das Sei - -


ne. Je - - - dem das Sei - ne, Je -
ne. Je - - - dem das Sei - ne. Je - dem das Sei - ne, das
ne.
Je - dem das Sei - - - - - - -
dem das Sei - ne.
Sei - - ne. Je - dem das Sei - -
Je - dem das Sei - ne. Je - dem das
- - - ne. Je - dem das Sei - - - -
Je - dem das Sei - - - - ne!
ne, das Sei - - - - - - - - ne!
Sei - ne. Je - dem das Sei - - - ne!
- - - - - - - - - - - ne!

André, Johann Anton,

A. André's Lehrbuch der Tonsetzkunst

Bd.: 2,3

Offenbach a. M. 1843

Mus.th. 158-2,3
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11304349-7